Fredric Jameson

Brecht y el Método

BORDES MANANTIAL

Fredric Jameson
Brecht y el Método

BORDES MANANTIAL

Fredric Jameson

Brecht y el Método

MANANTIAL

Buenos Aires

Sobre este libro

En este clásico estudio, Fredric Jameson da cuenta, con destreza y sensibilidad incomparables, del teatro político de Bertolt Brecht, sosteniendo su importancia para las prácticas artísticas de una época turbulenta.

Desplazándose sin esfuerzo entre obras de teatro y poesía, escritos sobre teatro y el ricamente enigmático Me-ti. El libro de las mutaciones, Jameson rearma el mosaico de doctrina, extrañamiento, gestus y subjetividad que dieron forma al método de Brecht. En su intento por construir contradicciones en múltiples capas, según Jameson, el método brechtiano abre la posibilidad para los individuos de comprender mejor su lugar en la historia, de juzgar sus condiciones con la agudeza de una tercera persona y quizá de formular también nuevos futuros caminos.

“[Una] elegante disección del método de Brecht, desde el extrañamiento hasta la alegoría y más allá.”

Modern Drama

“El crítico marxista más importante de Estados Unidos. Un pensador prodigiosamente enérgico cuyos escritos recorren majestuosamente desde Sófocles hasta la ciencia ficción.”

Terry Eagleton

Fredric Jameson

Fredric Jameson es profesor distinguido de literatura comparada en la Universidad de Duke. Autor de muchos libros, incluyendo Posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado,Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica, Valencias de la dialéctica y El giro cultural, publicado por Manantial.

Fredric, Jameson

Brecht y el Método

1a edición impresa - Buenos Aires : Manantial, 2013.

1a edición digital - Buenos Aires : Manantial, 2013.

ISBN edición impresa: 978-987-500-166-4

ISBN edición digital: 978-987-500-178-7

1. Estudios Literarios. 2. Teatro. 3. Política. I. Teresa Arijón, trad. II. Título

CDD 801.95

Título original: Brecht and Method

Verso, Londres, Nueva York

© Fredric Jameson, 1998

Traducido por Teresa Arijón

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Derechos reservados

Prohibida la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

© de esta edición y de la traducción al castellano,

Ediciones Manantial SRL,

Avda. de Mayo 1365, 6º piso

(1085) Buenos Aires, Argentina

Tel: (54-11) 4383-7350 / 4383-6059

info@emanantial.com.ar

www.emanantial.com.ar

Índice

Prólogo

1. Nützliches

2. Cronologías monádicas

3. Triangular a Brecht

I Doctrina/Lehre

4. Extrañamientos del efecto de extrañamiento

5. Autonomización

6. Episch, o la tercera persona

7. Dualidades del sujeto

8. De la multiplicidad a la contradicción

II Gestus

9. La pedagogía como autorreferencialidad

10. Parábola

11. Grundgestus

12. Casus

13. Alegoría

III Proverbios/Sprüche

14. Proverbios e historia campesina

15. Registros y discontinuidades genéricas

16. La representabilidad del capitalismo

17. “Beinah”

Epílogo

18. Modernidad

19. Actualidad

20. Historicidad

Índice de nombres

PRÓLOGO

1

Nützliches

Brecht se habría sentido contento, me gusta pensar, con un argumento que, sin encomiar su grandeza o su canonicidad, y sin siquiera algún nuevo e inesperado valor de posteridad (por no mencionar su "posmodernidad"), versara sobre su utilidad; y no sólo en relación con un futuro incierto o meramente posible sino ahora mismo, en una situación de retórica de mercado post Guerra Fría incluso más anticomunista que en los buenos viejos tiempos. La consabida astucia brechtiana: por ejemplo, en vez de denunciar "un culto a la personalidad" que no podía menos que provocarle náuseas, propuso que, en cambio, celebráramos la "utilidad" esencial de Stalin (una estrategia que no sólo Trotsky y Mao Tse Tung, sino probablemente hasta Roosevelt, habrían estado dispuestos a refrendar).[1] Por cierto, Brecht quería ser recordado como un proponente de propuestas:

Er hat Vorschläge gemacht. Wir

haben sie angenommen (XIV, 191-192).

Él hizo propuestas. Nosotros

las llevamos a cabo.[2]

Por otra parte, es característico de la dialéctica brechtiana que esa clase de sugerencias jamás permanezcan enteramente sin ambigüedades. Tan característico es, por ejemplo, que precisamente ese argumento, desarrollado por el arquitecto "modernista" de Me-ti. El libro de las mutaciones para defender una estética corbusiana de la belleza y la utilidad, se fundamenta en el disgusto y el repudio de los propios trabajadores:

Gerade so gut [le dicen ellos] könntest du einem Kuli, der beim Kahnschleppen mit Lederpeitschen gepeitscht wird, Stühle anbieten, deren Sitze aus Lederriemen geflochten sind. Vielleicht ist wirklich schön, was nützlich ist. Aber dann sind unsere Maschinen nicht schön, denn sie sind für uns nicht nützlich. Aber, rief Len-ti schmerzvoll, sie könnten doch nützlich sein. Ja, sagten die Arbeiter, deine Wohnungen könnten auch schön sein, aber sie sind es nicht (XVIII, 148).

Es como si les ofrecieras sillas con correas a los culíes acostumbrados a que los azoten con esas mismas correas mientras empujan sus embarcaciones. Quizá lo que es útil realmente es bello. Pero en ese caso nuestras máquinas no son en absoluto bellas, dado que ciertamente no nos son útiles. Pero, exclamó con pesar Len-ti, podrían ser útiles. Por supuesto, dijeron los trabajadores, y tus edificios también podrían ser bellos, pero no lo son.

En este contexto, "útil" no significaría solamente "didáctico", aunque, como he sugerido muchas veces con anterioridad, hay señales de que la "época presente", con su flamante gusto por las estéticas impuras de toda clase, también se ha vuelto más tolerante hacia los elementos y actitudes didácticos que las altas modernidades, más puristas, que la precedieron. No obstante, si "útil" significa "didáctico", debemos agregar que Brecht nunca tuvo exactamente una doctrina que enseñar, ni siquiera el "marxismo" en

forma de sistema (“El ABC del...”, por mencionar una manera de hacerlo que alguna vez estuvo de moda): más bien, a continuación intentaremos demostrar que sus “propuestas” y sus lecciones –las fábulas y proverbios que se complacía en comunicar– eran del orden del método antes que una colección de hechos, pensamientos, convicciones, principios y demás. No obstante, el suyo es un “método” igualmente astuto, que elude con igual éxito todas las objeciones que la filosofía moderna (como en Verdad y método, de Gadamer) ha persuasivamente formulado contra las reificaciones de lo metodológico como tal. Sin embargo, dado que más adelante intentaremos dilucidar estas paradojas, quizá podamos retornar a este momento introductorio de la utilidad brechtiana –la cual, aunque ciertamente incluye la enseñanza, implica algo más fundamental que el mero didactismo (ya sea en el arte o en cualquier otro ámbito)–.

Recordemos, para empezar, que para Brecht la ciencia –y en alemán Wissenschaft (conocimiento) significa algo más que lo que significa la palabra “ciencia”, incluso especializada, en francés y en inglés– y el conocimiento no son deberes sombríos y deprimentes sino primeras y principales fuentes de placer: incluso las dimensiones epistemológicas y teóricas de la “ciencia” deben pensarse en términos de Mecánica Popular y de la diversión manual de combinar ingredientes y aprender a utilizar herramientas nuevas e inusuales. Pero tal vez sólo sean los no científicos quienes, en nuestra época, piensan la ciencia de esa manera reificada: por cierto, los estudios más recientes acerca de la ciencia parecen haber retornado a una visión de la historia de las “ideas” científicas más cercana a la historia de las instituciones y las instalaciones de laboratorio, a las operaciones materiales y las relaciones sociales que estas presuponen, a transcribir las modificaciones físicas y hacer malabares taquigráficos para ver si de ese modo se vuelve posible imaginar otras nuevas. Seguramente mucha de la filosofía moderna (o postkantiana) ha luchado en uno u otro sentido para desepistemologizar el concepto de ciencia-conocimiento, para socavarlo en tanto representación estática y ponerlo en movimiento o retraducirlo a la práctica de la cual provino.

Brecht nos ofrece un mundo en el que la práctica es entretenida, e incluye su propia pedagogía como miembro de la clase que

subsume: la enseñanza de la práctica es también una práctica por derecho propio, y por lo tanto "participa" de las satisfacciones que reserva a sus estudiosos practicantes. Bajo estas circunstancias, al menos dos términos de la famosa tríada de Cicerón (conmover, enseñar, deleitar) se repliegan lentamente uno sobre el otro: "enseñar" recupera su parentesco con el mandamiento de "deleitar", y la didáctica lentamente reconquista la respetabilidad social que le fue acordada mucho antes y que implica (aunque sólo secundaria y marginalmente) que la función social aprobada del arte es el embellecimiento de la vida. (En cuanto al tercer término de la tríada, Brecht lo problematizó notoriamente: "conmover" –despertar emoción; controlar, imbuir, expresar, infligir o purgar sentimientos fuertes– es objeto de un amplio espectro de formulaciones críticas y clasificaciones que han traído problemas a brechtianos y no brechtianos por igual; más adelante nos ocuparemos de ellos a nuestra manera.)

Por otra parte, esta versión de mecánica popular de la ciencia y del conocimiento será necesariamente moderna en Brecht: y esto a pesar del campesinado inmemorial que subyace a la mayor parte de su obra y de su lenguaje; y a pesar de la "posmodernidad", en la cual buscamos darle la bienvenida y a través de ella deseamos redescubrir su mensaje. Dejemos a un lado la cuestión de si debemos vérnoslas con la modernidad, con el modernismo o con la modernización; por el momento, la calificación de moderno es crucial para nosotros porque el tabú que pesa sobre la didáctica en el arte (tabú que nosotros los modernos, y con ello aludo a los modernos "occidentales", damos por sentado) es, de hecho y en sí mismo, un rasgo de nuestra propia modernidad. Ninguna de las grandes civilizaciones clásicas precapitalistas dudó jamás de que su arte albergara alguna vocación didáctica fundamental; recuperar esa vocación es, precisamente, el objetivo de lo que podríamos denominar la dimensión china de Brecht, como veremos más adelante. Pero si ese didactismo es una verdad que necesitamos recuperar de los modos de producción precapitalistas –una "voladura en el continuum de la historia" que ahora puede reconectarnos con la antigua China, como diría Benjamin–, debemos vigilantemente precavernos del anticuarismo que sin cesar lo amenaza. Esta es, sin duda, la tarea del "modernismo" de Brecht en el sentido más estrecho, tecnológico o industrial: mostrar

entusiasmo por los aviones y por la radio; agregar, en cualquier alianza estética gramsciana, la dimensión de los “trabajadores” a la de los “campesinos”.

De modo que la actividad misma es también uno de los rasgos del conocimiento y del arte cuando estos retornan a lo útil: los “medios” inherentes a transformar lentamente lo útil en un fin por derecho propio; pero aquí no se trata de un fin formalista, ni del fin como pretexto –el propósito que “de cualquier modo” invocamos para poder mantenernos ocupados–, sino más bien de la reunión sustantiva y hegeliana de los medios y los fines, de manera tal que la actividad resulte digna de hacerse por derecho propio; de que la inmanencia y la trascendencia se vuelvan indistinguibles (o su oposición es trascendida, si así lo prefieren); o, en otras palabras, de que aparezca “la cosa misma”. “Die Sache selbst”:[3] esa es la remembranza enervante, la palabra-en-la-punta-de-la-lengua que Brecht nos insta a recordar y no sólo se ofrece a ayudarnos a reconstruir, sino a recrear: la “construcción del socialismo” es solamente uno de los nombres de este proceso utópico concreto que, en las páginas siguientes, intentaremos desvelar; como la fundación de una antigua ciudad: las tiendas de cuero crudo distribuidas por todas partes, las multitudes apiñándose sobre el terreno aún vacío que ha dejado de ser un simple espacio para transformarse en un lugar (todavía virtual), el comienzo de los interminables debates sobre las leyes y los rituales a cumplir.

Pero es importante recordar que la doctrina brechtiana de la actividad, si bien alguna vez fue energizante, dado que actividad y praxis figuraban muy precisamente en la agenda, es ahora apremiante y candente precisamente porque ya no figuran y porque muchísima gente parece estar inmovilizada en unas instituciones y una profesionalización que no admiten ningún cambio revolucionario, y ni siquiera evolucionario u orientado hacia la reforma. Dada la imperante condición gemela de mercado y globalización, de mercantilización y especulación financiera, la estasis –hoy por hoy y en todo el mundo– ni siquiera adquiere el torvo sentido religioso de una Naturaleza implacable; más bien parece haber quitado todo lugar a la capacidad humana de actuar, tornándola obsoleta.

Es por esto que una concepción brechtiana de la actividad debe ir de la mano con una reactivación del antiguo sentido precapitalista del tiempo, del cambio o el fluir de todas las cosas: porque es el movimiento del gran río del tiempo –o el Tao– el que volverá a llevarnos, lentamente y corriente abajo, al momento de la praxis. Hasta ahora tuvimos que esconderla y reprimirla porque habíamos llegado a pensar que el capitalismo era algo natural y eterno; y también para ocultar a nuestros propios ojos esa otra cosa existencial y generacional que está indefectiblemente relacionada con la praxis: nuestra propia muerte. Brecht nos pide que aceptemos el dolor de esa Transformación, de esa finitud, para poder así alcanzar y desarrollar nuestras más plenas posibilidades humanas. La suya es, sin duda alguna, una propuesta metafísica en el más augusto de los sentidos; y podemos recurrir a Heráclito para refrendarla dentro del marco de una tradición, y a Mao Tse Tung para hacer lo propio dentro de otra:

Una cosa destruye a otra; las cosas nacen, se desarrollan y son destruidas, en todas partes ocurre lo mismo. Si las cosas no son destruidas por otras, se destruyen a sí mismas. ¿Por qué muere la gente? ¿La aristocracia también muere? Es una ley natural. Los bosques viven más que los seres humanos, y no obstante sólo perduran unos pocos miles de años. [...] El socialismo también será eliminado; si no fuera eliminado, no serviría; porque entonces no habría comunismo [...] La vida dialéctica es el movimiento continuo hacia los opuestos. La humanidad también encontrará su fin algún día [...] Deberíamos vivir descubriendo siempre cosas nuevas. De lo contrario, ¿para qué estamos aquí? ¿Para qué queremos descendientes? En la realidad es donde pueden encontrarse cosas nuevas; nosotros tenemos que capturar la realidad.[4]

Sin embargo, estas perspectivas metafísicas casi siempre han probado ser un lastre para el escritor que las profesa. ¿Acaso el reescritor de tantos textos antiguos no recomendaba la reescritura propiamente dicha, una reescritura que en última instancia debía superar su propia prospectiva (así como nuestro clásico paradigma, el Berliner Ensemble, lentamente devino ante nuestros ojos en

Heiner Müller y el posmodernismo)? ¿Acaso no deberíamos –como con los estudiantes/activistas principiantes de La Chinoise, de Godard–, en fin renuentes, con tristeza pero también con firmeza y en connaissance de cause, trazar una última línea de tiza sobre el nombre de Brecht, que sobrevive solo a la gradual eliminación de la otrora múltiplemente llamada tradición burguesa occidental? O –para decirlo al revés y en una forma que amenace de manera más inmediata y desesperada al proyecto actual–: ¿no hay algo profundamente anti-brechtiano en el intento de reinventar y revivir un "Brecht para nuestra época", de recrear "lo que está vivo y lo que está muerto en Brecht", de pergeñar un Brecht posmoderno o un Brecht para el futuro, un Brecht postsocialista o incluso posmarxista, el Brecht de la teoría queer o de las políticas identitarias, el Brecht deleuziano o derrideano, o quizás el Brecht del mercado y la globalización, un Brecht de la cultura de masas norteamericana, un Brecht de las finanzas y el capital? ¿Por qué no? Eslóganes innobles que conllevan en sí una concepción reprimida de posteridad, y que inconscientemente fantasean el canon como una forma de inmortalidad personal cuyo opuesto debe ser –naturalmente– la extinción personal.

2

Cronologías monádicas

Ahora intentaré explicar por qué no es necesario ser anticuario ni nostálgico para apreciar las distintas maneras en que Brecht todavía continúa vivo para nosotros; por cierto, es esta misma pluralidad de "Brechts" actuales y posibles, de "Brechts" virtuales, la que nos mostrará cómo. Tampoco es una cuestión de estilos (de lo cual ciertamente nos ocuparemos, pero de otra manera y en otro lugar) o de épocas biográficas, aun cuando respetaremos un orden hasta cierto punto biográfico-cronológico. La lectura canónica de Brecht zozobra contra dos escollos; el primero es la multiplicidad de géneros: ¿Brecht fue ante todo un hombre de teatro, o en realidad

era –como han intentado insinuar los críticos occidentales desde Adorno– (solamente) un poeta? Y respecto a la "teoría"... ¿es algo más que dramaturgia? Y si efectivamente lo es, ¿qué es? Existen pocos defensores de la ficción brechtiana, aunque yo estaría dispuesto, llegado el caso, a aportar mi granito de arena;[5] por cierto, las anécdotas y parábolas que utiliza revelan una narrativa magnífica y sutil. Pero a nuestro entender es igualmente poco acertado clasificar de esta manera las distintas partes de la producción de Brecht, dado que, independientemente de cuál de ellas salga ganando, siempre perderemos algo en el proceso. Y en cualquier caso, una vez que hayamos resuelto ese problema (tal vez falso), todavía nos esperará la tarea de destilar el canon y elegir las "grandes piezas teatrales". Por supuesto que no me molesta celebrar la grandeza de las grandes piezas teatrales brechtianas, pero las escenas que pretendo conservar son muchas y muy diferentes entre sí, y no siempre resultan inteligibles bajo la rúbrica "pieza teatral". Lo mismo vale, sin duda, para la poesía y sus diversas etapas o épocas; pero también detesto ver en ello una progresión hacia alguna quintaesencia poética definitiva (algo así podría decirse de las Elegías de Bukow), o una proyección de un "mundo" sincrónico y fenomenológico, o una coexistencia de todos los poemas, desde el primero hasta el último, donde sea posible identificar una unidad poética más profunda.

Porque cabe recordar que Brecht es moderno, primero y principal, por sus discontinuidades y su fragmentación profunda: desde esa dispersión es posible alcanzar cierta unidad, pero sólo después de haberla atravesado. Esta es la posición que defiende Haug,[6] para quien la totalidad del corpus brechtiano es una inmensa "unidad en dispersión" vía una serie de discursos genéricos y prácticas discursivas, como también ocurre con los Cuadernos de la cárcel de Gramsci o El libro de los pasajes de Benjamin (los cuales, a no dudarlo, son estilísticamente mucho más limitados que cualquier cosa que haya escrito Brecht y cuya misma forma "inacabada" impone el método dispersivo, mientras que en Brecht también aparecen obras acabadas de tanto en tanto).

En cuanto a lo estrictamente biográfico, creo que ahora, cuando ya estamos lejos de la era crítica de "la vida y los amores de..." (la cacería de originales de la vida real), como asimismo de la historia

literaria ya pasada de moda, podemos sentirnos menos intimidados con el tema y darle un uso más dialéctico. En esta época de grandes biografías, sería una estupidez reprimir nuestro gusto por las anécdotas y los vaivenes de una vida y una obra (en un período tan indefenso como el nuestro, en el que el destino parece una vez más estar desconectado de la historia, son precisamente los contactos y las evasiones históricas en las vidas de los Dichter[7] –en las vidas de Blake y de Yeats, de Eisenstein y de Gide– los que deben fascinarnos y darnos sustento).

En el caso de Brecht, corresponde hablar de las capas de la historia, de las mónadas cronológicas, de las "pirámides de mundos" (Leibniz); esta vez superponiéndose en el tiempo y no en el espacio, cada una con su propio, específico y distintivo tipo de contenido; cada una imponiendo su ocasionalidad específica (para esta clase de "poesía ocasional" la Historia misma es la ocasión –o, más bien, la múltiple secuencia de ocasiones–). Ortega deseaba que Goethe hubiera tenido otra clase de vida, una vida castigada por la historia desde todos los flancos: quería un Goethe errante y azotado por las tempestades, un Goethe "náufrago", etcétera.[8] Esta es justamente la clase de vida que tuvo Brecht, y que coincidió, mientras él estuvo vivo, con la vida del siglo. No obstante, no pretendemos afirmar que esa clase de vida sea en sí misma interesante, por muy difícil que pueda haber sido para quien tuvo que vivirla, sino más bien que cada uno de esos estratos cristalizó en una serie de obras y expresiones u organizó una corriente de fragmentos a su alrededor. Así como en la Edad Media los poetas hablaban de la matière de esto o de aquello –la "materia" de Bretaña, por ejemplo, para la cual era central el ciclo artúrico–, hoy podemos hablar de las diversas matières de la vida brechtiana que narran esa historia, o ese estrato histórico, como si fuera autobiográfico porque Brecht vivió su propia vida fuera de esa historia. Decir que Brecht siempre pensaba políticamente, que nunca tuvo una idea o una experiencia que no fueran filtradas de inmediato por el tamiz de lo político prácticamente equivale a decir, en otras palabras, que la historia era su vida privada y que ahora debemos separar y resaltar algunos momentos y algunos tonos.

Pero la historia también nos confronta, siempre e indefectiblemente, con su prehistoria; y la biografía con su juvenilia: en el caso de

Brecht, el problema de Baal.[9] Brecht nunca fue un marxista ortodoxo tan convencional como cuando, hacia el final de su vida, intentó domesticar e interpretar los comienzos de su producción como una expresión de lo antisocial o, mejor aún, de lo asocial (der böse Baal der asoziale); lo cual es, qué duda cabe, una manera social de decirlo. El monstruo Baal, en otras palabras; pero el monstruo del "apetito" como tal, palabra que me parece más satisfactoria que la muy común y corriente "deseo". El deseo –incluso como concepto– surge de una reflexión sobre la histeria, sobre la ausencia de deseo, sobre el deseo del deseo, etcétera. El puro apetito no necesita pasar por ese desfiladero tan angosto (défilé): ya está allí, el cuchillo en una mano y el tenedor en la otra, los dedos tamborileando sobre la mesa. Por cierto, empujar las cosas fuera de la mesa es esencial para el apetito: la leche derramada en el suelo, los platos y las copas rotos, las salpicaduras del puré. El escándalo es parte necesaria y constitutiva de lo que Freud denominó "Su Majestad el Ego";[10] y lo que llamamos "egotismo" (que aquí no necesariamente debería implicar la formación del ego o el yo) es su otro elemento: algo que no está del todo presente en el Ello, que es más bien impersonal, diríamos, y ni siquiera tiene un yo hacia el cual empujarlo todo o del cual partir. El Ello tiene su extraña y aterradora –pero radicalmente impersonal e incluso inhumana– manifestación en el Hombre Salvaje del Bosque de la Edad Media: un yeti virtual sin discurso que roba sus presas en las aldeas humanas, pero es incapaz de decir: ¡Mío! ¡Mío! Este es, más bien, el lenguaje del Père Ubu de Jarry, o, en el otro extremo del espectro histórico, de Harpo Marx o del Mr Natural de Robert Crumb. Estos son los vivillos de la literatura antes que sus zombis o sus muertos vivos: criaturas de vestimenta o aspecto físico descuidados, sátiros, viejos verdes y otros similares son los arquetipos del apetito, surgen de la cultura popular (y no de los letrados, como los villanos y las manifestaciones del mal supremos). El primer Chaplin, el vagabundo de los primeros cortometrajes, era así: asquerosamente posesivo capaz de patear mil veces seguidas al gordo gotoso (quien sin duda representa la advertencia de la sociedad contra la indulgencia) escaleras abajo, libidinoso, descortés y continuamente distraído por una variedad de objetos nuevos, irrespetuoso y violento (no por ser dueño de una naturaleza o una esencia violentas sino, más bien, por una suerte de reacción inmediata ante lo que ocurre a su alrededor). Las primeras

apariciones del ratón Mickey –por ejemplo, la primerísima de todas en Steamboat Willie (1928)– también eran así; y es que ambos personajes surgieron antes de que el barniz de la cultura y el sentimentalismo del vagabundo o de Mickey echaran a perder ese producto archinatural: acerca del cual no pueden, precisamente, contarse historias. Este es el próximo punto, y explica por qué Baal debe ser episódica: la figura del apetito debe entrar en erupción y arrasar con todo; pero no puede evolucionar ni desarrollar una historia interesante, excepto el agotamiento definitivo y la muerte. Ni siquiera tiene el patetismo trágico del Ello o del Deseo, que pueden ser desbaratados y descartados como el amor no correspondido. Porque negar un apetito no es lo mismo que no corresponderlo: otro tomará muy pronto su lugar.

Esto no llega a ser cinismo brechtiano todavía, pero tampoco es un estrato histórico; toma el lugar del estrato de la infancia que tantos escritores han atesorado y, visto en retrospectiva, si la infancia no hubiera sido inventada sin duda correspondería a lo que hemos dado en llamar adolescencia. Mientras tanto, es probadamente la fuente de un materialismo propiamente brechtiano; quizá, si es histórica, sea ese intersticio de la historia por donde las figuras paternas –el Kaiser y todo el resto– han desaparecido ignominiosamente; figuras cuyo lugar fue tomado por ignotos rebeldes de toda laya (de los cuales podemos refugiarnos en casa, en un piso alto en Augsburgo) antes de que el nuevo orden del mundo moderno –Weimar– ocupara su lugar. Creo que el gestus de apropiación que pone en su lugar –y que es tal vez la fuente misma de los gestos en general y de lo dramático: el Garçon de Flaubert bramando como su amo– puede tener como opuesto y principio de organización un momento de disolución, así como en “La niña ahogada” el cuerpo se disuelve lentamente en el elemento agua:

Geschah es (sehr langsam), dass Gott sie allmählich vergass (XI, 109).

Lo que ocurrió fue que (muy lentamente) ella desapareció de la memoria de Dios.

La oposición podría tomar muchas formas y aceptar numerosas interpretaciones –entre otras, la del género, por ejemplo, en la que la actividad perentoria se opone a una suerte de pasividad absoluta–; pero a mi entender la más útil para la poesía reciente es la identificación de las cualidades y las percepciones con este segundo polo –de allí los cielos descoloridos de los últimos poemas, la palidez que logra que la variedad de tonos de algún modo resulte más material: como si la percepción registrara las sensaciones evanescentes con mayor certeza que las emergentes, y como si la disolución fuera más física y materialista que la visión de los materiales sólidos y resistentes. Esto también desempeña un papel en la música de Weill y ubica las grandes oposiciones rítmicas y tonales de los años de Weimar entre lo estridente y lo elegíaco, entre los ritmos de los "apetitos básicos" de los hombres [saufen, essen, lieben, boxen] y "la canción de las grúas" en Mahagonny.

El primer estrato histórico genuino, entonces, está constituido claramente por la propia Weimar y por los tropos del cinismo: el surgimiento del gran demonstrandum de la paradoja brechtiana y su sarcástico reverso; del cinismo, pero no el del escritor sino el de la realidad misma: la versión más cruda y desecularizada del capitalismo, sin una gota de barniz cultural francés, inglés o italiano, empezando desde el punto cero del final de la guerra y el colapso del Estado, y de la autoridad; una situación desesperada de competencia feroz, carente de todos los rasgos exóticos de la mucho más prolongada experiencia norteamericana con la versión carente de todo barniz (sobre lo cual volveremos enseguida). Esta es sin duda la experiencia fundamental de "un tiempo de paz" genuino en Brecht: un tiempo que jamás retornará, pero que necesariamente marca la concepción brechtiana de la realidad. No obstante, Weimar es lo más difícil de caracterizar en este aspecto, dado que se ha transformado (y no a causa de Brecht) en una imagen y un cliché: un afiche historicista, una "jungla de ciudades" donde deambulan los fantasmas de Mackie Navaja y Lotte Lenya. Y sumemos a esto el romanticismo de su destino fatal, que ahora conocemos pero que la propia Weimar no podía anticipar. Al menos parece justo decir que Weimar le brindó a Brecht una experiencia sin aleaciones de la modernidad como tal –desde Lindbergh hasta la

gran ciudad industrial, desde la radio hasta los clubes nocturnos y los cabarets, desde el desempleo hasta el experimentalismo teatral, desde la vieja burguesía occidental hasta el novedoso experimento soviético vecino–. Resulta extraño que sea precisamente esa modernidad la que hoy nos parece tan pasada de moda; y que sus imágenes del dinero y de la feroz competencia en los negocios, y su mezcla de sofisticación y miseria, nos resulte tan exótica, y en última instancia tan "inculta", comparada con los lustrosos estilos de la posmodernidad norteamericana en las décadas de 1980 y 1990. ¿Acaso es justo rescatar a Brecht-Weill de esta débàcle general y denominarla inofensivamente "el período de Weimar", señalando no obstante su relación con el espectáculo y los musicales, con la ópera, como asimismo su relación con la música, que penetrará, vía su amigo y colaborador Hanns Eisler, hasta el corazón mismo de la experimentación musical contemporánea?

Pero es necesario ubicar, junto a este estrato e incluso dentro de este, otros cuatro o cinco estratos o mundos relacionados. Para empezar, Brecht es también "Brecht": es decir, el lugar del trabajo colectivo como tal, como si la individualidad que le hemos adscripto a algún período anterior a la historia, con sus cualidades y sus obsesiones únicas, hubiera trascendido casi de inmediato en un sujeto colaborador –que ciertamente parecía poseer un estilo distintivo (el mismo que ahora llamamos "brechtiano") pero que ya no era personal en el sentido burgués o individualista de la palabra. Sabemos muy bien que Brecht saqueó las piezas teatrales del pasado y de otras culturas, pero es probable que eso ya no nos impresione tanto: cuantos más estratos de tiempo humano, cuantas más personas de todas las épocas hayan dejado sus huellas en el artefacto, mucho mejor. Pero incluso hoy el trabajo en colaboración suscita escándalo: ¿dónde queda la propiedad privada de la firma? ¿Y acaso Brecht no explotaba a las personas que trabajaban con él (ahora llamado "Brecht")? Peor aún, dado que muchas de ellas eran mujeres, ¿no estaríamos en presencia del modelo habitual de jefe varón o incluso de profesor que firma las investigaciones realizadas por sus discípulos? Así las cosas, estaríamos a un paso de llegar a la conclusión (como ha llegado Fuegi[11]) de que todo lo bueno de Brecht fue escrito por otro, casi siempre por una mujer: proposición que puede combinarse con los supuestos rasgos de virulencia y autoritarismo del individuo Brecht. En realidad este es un tema

político (enmascarado tras moralismos de toda laya) que, en primer lugar, busca oponer temas identitarios/políticos contra cuestiones de clase, y luego, en otro nivel, pretende depreciar las políticas en su conjunto –entre otras, la acción de los colectivos– en nombre de lo personal y de la propiedad individual. En la década de 1960 muchos comprendieron que lo que cobra existencia en una verdadera experiencia colectiva revolucionaria no es una multitud sin rostro y anónima –o "masa"–, sino, más bien, un nuevo nivel del ser –que Deleuze, siguiendo a Eisenstein, llama lo Dividual[12]– donde la individualidad no es borrada sino completada por lo colectivo. Es una experiencia que ha sido olvidada poco a poco: sus rasgos fueron sistemáticamente borrados por el retorno de toda clase de individualismos desesperados.

Así, los rasgos propiamente utópicos del trabajo colectivo de Brecht, y del trabajo colectivo o colaborativo de toda clase, son ocultados y repudiados; sin embargo, este es uno de los rasgos más interesantes de su trabajo en general y una de las principales fuentes de interés que nos tiene reservadas: la promesa y el ejemplo de una colaboración utópica, llegando hasta los detalles mismos de esas frases literarias que nuestra tradición ha intentado preservar como refugios últimos de la verdadera creación y del genio individual. Es una lección cuyos placeres brechtianos seguramente retornarán en generaciones futuras, por muy poco elegantes que les parezcan a nuestros contemporáneos en la actual era del mercado.

Pero este "estrato" de lo que Brecht puede significar para nosotros, debe ser equiparado con y duplicado por otro, más grande –el del teatro mismo, entendido como la figura de lo colectivo–, y por una nueva clase de sociedad: una sociedad en la cual sea posible "volver extrañas/distanciar" y repensar las cuestiones y los dilemas clásicos de la filosofía política. Darko Suvin ha escrito con elocuencia sobre los usos del teatro en tanto institución microcósmica de la sociedad en su conjunto, y por ende de las alegorías simbólicas y utópicas que ofrece como espacio experimental y laboratorio colectivo.[13] Más adelante veremos cómo esta dimensión –cuya práctica brilla por su ausencia, salvo figuradamente en la novela y en la mayor parte de la poesía (aunque tal vez no en la canción)– modifica la naturaleza de la "teoría", y en particular la de los escritos teóricos de Brecht, permitiéndoles ingresar en el sistema de géneros

literarios de una nueva manera (en vez de hacerlo de una manera diferente de la teoría de la prosa en el estructuralismo y el postestructuralismo francés, cuya concepción de la teoría proviene, sin embargo, del propio Brecht, vía Barthes).

Por el momento sólo queremos subrayar que esta nueva experiencia del teatro en tanto experimento colectivo (junto con los soviéticos y con Piscator, y saltando de Weimar al período de Alemania oriental) es radicalmente diferente del teatro como expresión o como experiencia, aun cuando muchos de los grandes experimentalistas teatrales modernos –que se diferencian de Brecht por su misticismo o por su ascetismo minimalista– también sacralicen su propia obra como el emergente de una nueva colectividad y de una sociedad renacida o utópica. Brecht nos brinda todo eso sin tintes religiosos y lo presenta como un nivel alegórico dentro de un ejercicio práctico; y ambos aspectos nos involucran.

Trabajo colaborativo, praxis colectiva: a estos dos rasgos o nuevos niveles de la empresa de vida brechtiana pueden agregarse otros dos, que no son tan especializados como parecen: el Brecht chino y el Brecht experimental –más allá de lo que podamos pensar de Die Massnahme [La decisión] por ejemplo, sabemos que ha inspirado una incesante investigación de nuevas formas desde su aparición–; mientras que la relación entre gestus y música es un área experimental más invasiva; y la propia teoría del extrañamiento[14] –el efecto V– tiende a transformar incluso las piezas más convencionales de Brecht (Furcht und Elend des dritten Reiches [Terror y miseria del Tercer Reich], por ejemplo) en experimentalismo estilo Brecht o estilo Ionesco, a lo cual necesitamos agregar el elemento del humor y la bufonería como espacio y reino de lo experimental.

Una producción bien hecha es aquella de la que han sido borrados los rastros de los ensayos (así como se hacen desaparecer las huellas de la producción en todos los bienes y productos exitosamente reificados); pero Brecht rasga esta superficie y nos permite observar los gestos y las posturas alternativas de los actores, mientras estos intentan construir sus personajes: de modo tal que la experimentación estética en general –a la que con tanta frecuencia

se le atribuye el rol de generadora de lo nuevo y, por ende, de lo no experimentado: la innovación radical– también podría interpretarse como un intento "experimental" de prevenir la reificación (algo que las otras artes, desde las novelas y el cine hasta la poesía, la pintura y la performance musical, incluso la performance aleatoria, están estructuralmente menos calificadas para hacer).

Yo vinculo este espacio o dimensión brechtiana adicional a su personaje chino: no sólo porque algunas de las formas experimentales provienen del este asiático (en particular del trabajo con el teatro Noh japonés, que también estimuló a Yeats y a Pound), sino principalmente porque este es tanto un espacio característico como un espacio distintivo.[15] Es característico por la manera en que cierta clase de exotismo y de historicismo libidinal funciona como vestuario teatral en la imaginación de Brecht: no se trata de un simulacro sino de una estilización, y también de la ampliación de lo posible y de sus imágenes –lo que Kenneth Burke habría descripto como la productividad de la escena pura, su despliegue en una variedad de gestos y acciones novedosos. Y es distintivo porque el espacio cultural y la visión del mundo que tienen los chinos –a veces aquí asociados con una historia propiamente campesina y precapitalista– son paradigmáticos de la expansión de la obra de Brecht hacia ese último confín de la metafísica o la visión del mundo. Fue una estrategia sabia y sutil: porque en todo el resto de lo moderno la noción misma de visión de mundo o de metafísica fue la primera víctima de la modernidad. Y la visión de mundo se transformó, por ende, en una obsesión privada o en un hobby personal, provocando un tira y afloje, y cierta tensión interna entre nuestra tentación momentánea de creer ("ya no volverán a tener confianza en mí", se preocupaba Rimbaud en su lecho de muerte,[16] así como nuestra momentánea creencia en Lawrence o en Rilke en efecto los transforma momentáneamente en profetas), y nuestra sospecha de que sus "sistemas" son por lo menos una racionalización psicológica y psicoanalítica, incluso la más lisa y llana ideología social. La hermenéutica de la credulidad y la hermenéutica de la sospecha: la opción queda suspendida cuando el propio Tao envuelve a un escritor secular y cínico como Brecht, de quien no podemos suponer que crea en esa inmemorial "visión del mundo", pero que la toma como lo que Lacan habría denominado un "tenant-lieu", algo que "tiene el lugar" de esa

metafísica que se ha vuelto imposible. Así, no se trata exactamente de una "filosofía" del marxismo (porque esa filosofía de inmediato retrocedería a la categoría de degradadas visiones del mundo que acabamos de caracterizar), sino, más bien, de aquello en lo que esa filosofía podría llegar a convertirse en un futuro utópico (como quizá también ocurre con el concepto presocrático, todavía no pensado, de Ereignis en Heidegger).[17] No obstante, la teatralidad de Brecht salva su sinité incluso de esta provisionalidad: basta con que imaginemos un retorno real al confucianismo en la China actual (o una oposición real a ese confucianismo en nombre de Mao Tse Tung, incluso más próxima al propio Brecht) para captar la diferencia. Antony Tatlow nos ha mostrado cómo podemos usar la China de Brecht –ni un estereotipo kitsch ni uno concretamente histórico– para internarnos en esa otredad radical de la cultura china que hace que esta nos resulte "útil", y no solamente a nivel histórico.[18]

No obstante, otro universo paralelo coexiste con este: una mónada leibniziana superpuesta que no deberíamos conectar a vuelo de pájaro ni con la experimentación ni con China; yo la llamaré el Brecht balzaciano, una etapa a la que convencionalmente se alude como el período durante el cual, desde 1928 en adelante, Brecht "aprendió marxismo" con su "maestro" Karl Korsch; un período consagrado a la lectura de El capital y otras fuentes similares, textos que estudió a fondo y de los cuales se apropió.[19] Pero yo prefiero la alusión a Balzac, porque pasa de la óptica de la doctrina (¿qué pensaba Brecht que era el marxismo? ¿Cuándo se "volvió" marxista? ¿Cuándo intenta encarnar las ideas marxistas en sus obras, etc., etc., etc.?) a otra bastante diferente, la de la representación del capitalismo propiamente dicho: cómo expresar lo económico –o, mejor aún, las realidades y las dinámicas peculiares del dinero– en la narración literaria y a través de ella. La política convive con nosotros desde el principio de los tiempos, junto con el poder y sus vicisitudes: el dinero en forma de riquezas –oro, ornatos, fortunas monumentales– es también una vieja realidad, aunque decorativa. Pero la economía en nuestro sentido moderno –la transformación perpetua del dinero en capital, como asimismo el descubrimiento de las maneras que esta dinámica económica tiene de circular a través de la política moderna– es un fenómeno tan nuevo como Adam Smith, cuya teoría fundamental evolucionó a

pasos agigantados en los últimos tres cuartos de siglo transcurridos entre la Ilustración escocesa y la obra de Marx. Por eso Lukács tenía razón en celebrar al inmenso predecesor, aunque por razones equivocadas: no porque Balzac fuera un realista (lo que sea que eso signifique) o un progresista (de hecho era un horrible Tory), sino porque intentó incluir la "economía" (en el mismo sentido que la definición de Pound de la épica, a la que caracteriza como un "poema que incluye la Historia"; los que saben afirman que la idea de "Historia" de Pound también incluía la "economía" en un sentido moderno, aunque idiosincrásico). Así, el estudio de Marx realizado por Brecht –notoriamente asociado con Korsch, pero también con material norteamericano como History of the Great American Fortunes, de Ida Tarbell y Gustavus Meyers, un tesoro oculto de anécdotas económicas– suscitó problemas de representación narrativa, como puede verse en sus monumentos gemelos: Santa Juana de los Mataderos y La novela de los tres centavos. Con esto no pretendo sugerir, como suelen hacer los "revisionistas", que el último Brecht –preocupado por otros temas distintos de este, particularmente representacional– haya dejado de ser marxista; sino solamente que este es un estrato específico o mónada por derecho propio, que está comunicado con todos los otros y al mismo tiempo reconoce su semiautonomía e incluso su marco temporal específico.

Ahora volveremos a acercarnos a ciertos estratos o mundos monádicos que son históricos en un sentido cronológico: los estratos precedentes se habían superpuesto a numerosas etapas de la vida de Brecht, pero Hitler y el exilio llegaron juntos y catastróficamente. No obstante, es menester separarlos: porque hay una vida brechtiana con Hitler y dentro de una Alemania hitleriana que él nunca experimentó en carne propia, y que es significativa y única, y a la cual debemos detenernos a apreciar. La memorabilia nazi y la fascinación por el Tercer Reich no fueron una etapa pasajera en Occidente, tal como lo demostró el giro dado por el cine y las biografías durante la posguerra. Sin embargo, su forma actual, ahora que la generación del Holocausto ya está prácticamente extinta, implica un retorno a ese momento y un esfuerzo intensificado para volver a imaginarlo; y en una época en la cual, incluso entre los nietos –la juventud politizada de los años setenta–, el recuerdo de los años de Hitler se ha borrado también en Alemania (reemplazado por la obsesión con la RDA). Brecht no

puede ayudarnos con ninguna de estas dos cosas: su Alemania oriental no era la misma que hoy obsesiona a la Stasi, ni Brecht tuvo que tratar con el Holocausto como tal. Por cierto, la crítica principal a una obra como Rundköpfe und Spitzköpfe [Cabezas redondas y cabezas puntiagudas] –para mí, una de sus mejores piezas teatrales– es que omite a los judíos y parece no captar como correspondería aquello que fue históricamente único en la política antisemita nazi. Pero quizá sea esto, precisamente, lo que el estrato nazi de Brecht tiene para ofrecernos: una Alemania nazi cotidiana inmersa en esa banalidad del mal que hacía difícil pensar en Eichmann.[20] La Alemania de Brecht es, más bien, una Alemania en la cual el nazismo es pariente de todos los regímenes conservadores de todas partes y afín al espíritu represor que dormita en la población pequeñoburguesa; ni siquiera el hecho no-holocaustiano de la pura masacre étnica (tal como lo vemos en todas partes, desde Yugoslavia hasta África Central e India), sino simplemente la "mentalidad" de un pueblo que da la bienvenida al conservadurismo radical nazi y su gusto por el espectáculo (Nüremberg) y los avances modernistas (el Volkswagen, la televisión, la Autobahn); esa verdad más profunda, no de odio, sino de ressentiment, de la cual puede surgir la violencia tan seguramente como surge de otras emociones más dramáticas o más "nobles". Esta "deutsche Misère" no debe, por lo tanto, ser subsumida en una imagen culturalista de Alemania en tanto tradición histórica única y enigmática, sino que, más bien, debe ser generalizada y pasar a formar parte de nuestro propio autoanálisis nacional, de nuestra propia "crítica de autocrítica", si es que alguna vez estamos en condiciones de afrontar semejante cosa.

Y de allí pasamos a la otra cara del período hitleriano para Brecht: la del exilio, en la cual debemos separar, como si fuesen dos "estratos" distintos, la figura generalizada de un "Brecht en movimiento", de un "Brecht en el exilio" –cuando pasa por Dinamarca y Suecia, por Finlandia y por la inmensidad de la Rusia de Stalin, y al llegar a Vladivostok se embarca en el SS Annie Johnson, del cual bajará varios meses más tarde con su familia en el soleado puerto de San Pedro–, de la figura más distintiva de Brecht ya en su exilio norteamericano, un "Brecht en Estados Unidos"[21] que, extrañamente, llega a abarcar toda la iconografía y el exotismo norteamericanos que su obra ya había registrado desde la década de

1920 en Weimar y en adelante (en una época en la que nadie habría imaginado la existencia de los Estados Unidos reales, tal como nadie habría imaginado la guerra real).

Tenemos que inventarnos una posición (quizá lacaniana) desde la cual comprender que esos Estados Unidos imaginarios son también la realidad norteamericana de Brecht: desde los huracanes, los gángsters y la silla eléctrica hasta Hollywood:

Hierorts

Hat man ausgerechnet, dass Gott

Himmel und Hölle benötigend, nicht zwei

Etablissements zu entwerfen brauchte, sondern

Nur ein einziges, nämlich den Himmel. Dieser

Dient für die Unbemittelten, Erfolgenlosen

Als Hölle (XII, 115).

En los alrededores

La gente llegó a la conclusión de que Dios,

que necesita tanto un Cielo como un Infierno, no tenía

necesidad de planear dos lugares sino

solamente uno: el Cielo. El Cielo es

lo mismo que el Infierno para los que fracasan,

para los que no tienen dinero (Poems, 380).

Este estrato, en su transición desde la sindicalización y la Depresión hasta el macartismo de posguerra, conserva una extraña temporalidad para los norteamericanos: como si la década de 1930 hubiera durado esencialmente hasta el fracaso de la campaña de Wallace, el fin de la vieja izquierda norteamericana, los comienzos de la Guerra Fría, las listas negras y el nuevo boom de la posguerra (cuando todos los repuestos fabricados durante la guerra se agotaron y la nueva maquinaria doméstica inundó el mercado, junto con los nuevos suburbios y el inmenso y también nuevo sistema federal de autopistas que los hizo posibles). Inmediatamente después comienza, no la década de 1940 (que es omitida), sino la década de 1950 y la era Eisenhower; o tal vez sería mejor decir que los años cuarenta ocurren en un espacio totalmente diferente, un mundo alternativo al mundo real de las décadas de 1930 y 1950, concurrente o simultáneo con ellas: el mundo de Estados Unidos en guerra, unos Estados Unidos verdaderamente utópicos en los que la Segunda Guerra Mundial deviene en "equivalente moral" de la revolución y la construcción socialistas: un espacio productivo y anticonsumista con cierta nivelación y consenso populista –democracia genuina, igualdad genuina durante un tiempo– donde la inmensidad del súper-Estado, que acaba de adquirir su verdadera forma geográfica en el imaginario norteamericano, ingresa y vive en la Historia durante un largo momento. Es importante comprender que Brecht nunca conoció este momento y nunca lo vivió, como si hubiera sido un intermitente reino visionario que no le estaba concedido vislumbrar, de modo que tuvo que contentarse con la más aburrida materialidad del continuum "década de 1930-década de 1950", con sus "ángeles" también dudosos (véase Elegías de Hollywood). No sabemos exactamente cómo encontrará Brecht su lugar en su historia (literaria) norteamericana, por la buena razón de que todavía no hemos recuperado del todo nuestros años treinta, cuya historia aún no ha ocupado el lugar que le corresponde en nuestro imaginario.[22] Por lo tanto, no podemos invitar allí a Brecht; pero algún día lo haremos y no será una posición puramente honorífica, dado que sus textos norteamericanos también nos pertenecen.

Y así hasta el final, hasta Alemania oriental y la RDA, hasta Berlín y su nuevo/viejo teatro, hasta la construcción del socialismo (Brecht fue impuesto a los veteranos del redivivo Partido Comunista

Alemán, según parece, por sus admiradores soviéticos de las fuerzas de ocupación). Un amigo cercano de Brecht, y arquitecto de algunos de los más famosos monumentos de Berlín oriental, me dijo que Brecht volvió a Alemania y a la que muy pronto se convertiría en la capital del nuevo estado socialista, "no sólo con nuevas ideas para el teatro, sino con nuevas ideas para todo": reglamentos de tránsito y planeamiento urbano, planes de impuestos y recolección de residuos, el utópico ideal de lo urbano y lo agrícola, la condición del ciudadano socialista y el papel de la cultura en la política del nuevo estado socialista, del cual –en el corazón mismo del marxismo, en el país que Lenin consideraba como el más avanzado hacia el socialismo, y a pesar incluso de las inadecuaciones de un liderazgo partidario inflexible– podía esperarse que fijara el rumbo para el futuro. Es por esto que debemos considerar los últimos años de Brecht a la luz de la construcción del socialismo, a pesar de las campañas de propaganda en las cuales fue convocado a participar (más notablemente las campañas por la paz y el desarme que, presididas por la paloma de Picasso, yuxtaponían a Galileo con Oppenheimer), aunque incluyendo, quizá más centralmente, lo que hoy podemos llamar el "levantamiento plebeyo" de 1953, que el propio Brecht de algún modo había "reescrito" anticipadamente en su Coriolano.

Mientras tanto, en lo que atañe al socialismo propiamente dicho, debemos acostumbrarnos a leer un maoísmo subyacente en lo que suele estandarizarse como "el stalinismo de Brecht" (basándose en que Brecht, como Althusser, siguió comprometido –por buenas razones– con la idea del aparato del partido; pero dejando a un lado que, a diferencia de Althusser –y es probable que también por buenas razones–, Brecht nunca fue oficialmente miembro del partido). Pero con China a fines del siglo XX ocurre lo mismo que con Rusia a comienzos de ese mismo siglo; y así como Lukács, junto con los otros perplejos y desinformados miembros del círculo de Weber en Heidelberg, adhirió con entusiasmo al avance histórico de Lenin hacia las tradiciones del "alma eslava" y a un práctico misticismo ruso dostoievskiano, también aquí, con mucha más justificación histórica, la inmensidad histórica de la revolución de Mao Tse Tung queda inmediatamente vinculada a la realidad china y con las diversas formas de sabiduría cíclica y campesina que Brecht asociaba por igual con la filosofía y la poesía chinas clásicas.

Todo lo cual –y con esto damos por concluida nuestra enumeración semibiográfica de los mundos o mónadas, la estratificación histórica de "Brecht"– se resume ahora en la pura celebración del cambio, del cambio como algo siempre revolucionario, como la verdad interior de la revolución misma. Esto es algo que los dialécticos han comprendido desde siempre y han cultivado a fondo: pienso en Lukács en Moscú, soportando pacientemente la perspectiva de una inminente victoria alemana y de una hegemonía nazi sobre toda Europa con la convicción de que, incluso dentro del victorioso gabinete de Hitler, la lucha de clases volvería a comenzar, lentamente sí, pero indefectiblemente; o en el incorregible optimismo con el que, en Nueva York, el envejecido Mike Gold mantenía una fe incólume en las vísperas de mayo de 1968. La historia siempre avanza con el peor pie, como nos enseñó Henri Lefebvre; procede por catástrofe, no por triunfo. Por eso el verdadero dialéctico –del cual Brecht, y antes que él el pergamino tutelar de la antigua sabiduría china, son emblemáticos– siempre deseará esperar pacientemente las turbulencias de la evolución histórica, incluso en la derrota:

dass das weiche Wasser in Bewegung

Mit der Zeit, den mächtigen Stein besiegt.

Du verstehst, das Harte unterliegt (XII, 33).

[él enseñó] que con el tiempo el movimiento del agua

dócil horadará hasta la piedra más fuerte.

Aquello que es duro –¿cómo es que no lo entienden todavía?–

siempre tendrá que ceder (Poems, 315).

Sentimos la tentación, es cierto, de agregar un para nada insignificante anticlímax a la fortuna póstuma de Brecht, que ya

comenzó durante su vida con la legendaria visita al Théâtre des nations en 1954 (Madre Coraje), seguida por giras triunfales alrededor del mundo con una compañía teatral laureada (como hoy lo están los grupos cubanos) por el halo del bloqueo y la sanción diplomática. En este "Brecht" de las décadas de 1960 y 1970 convergen tres condiciones que aseguran una reputación únicamente "brechtiana". Los públicos burgueses, hambreados por una magra dieta de minimalismo teatral, supieron reconocer y valorar la impronta shakespeariana en los trajes y los decorados fastuosos, y en los textos que abarcaban todo el repertorio mundial (desde el Noh hasta Molière, desde el propio Shakespeare hasta Beckett, pero también la épica de la novela china y la saga gangsteril de Chicago); por eso a Brecht no le resultó nada difícil convertirse, por un tiempo, en "el dramaturgo más grande del mundo". Para la izquierda, había en Brecht toda una teoría, una estrategia y una escritura políticas pasibles de ser transferidas a otros medios y situaciones (a la filmación de películas "brechtianas" por Godard, por ejemplo; por no mencionar los relatos "brechtianos" de Kluge, ni la pintura y el arte brechtianos en un Beuys o un Haacke) y que tenían la indiscutible ventaja de posibilitar el regreso a la vieja combinación prestalinista de arte vanguardista y política, mientras al mismo tiempo reaseguraba a los más ortodoxos en cuanto a lo apropiado de sus posiciones políticas. Para el Tercer Mundo, por último, los aspectos campesinos del teatro brechtiano –que daban muchísimo lugar a la bufonería chaplinesca, la pantomima, la danza y toda clase de técnicas escénicas prerrealistas y preburguesas– le aseguraron a Brecht la posición histórica de catalizador y modelo posibilitador del surgimiento de numerosos teatros "no occidentales" desde Brasil hasta Turquía, desde las Filipinas hasta África. Así quedaron satisfechas tres clases de necesidades: la necesidad de innovación teatral y teórica en un período particularmente ávido de nuevas teorías y nuevos modos de escenificación después de la guerra (como lo testimonian los otros grandes experimentos teatrales, desde Peter Brook hasta Grotowski, desde el revival de Artaud hasta el surgimiento de elencos teatrales nacionales en todo el mundo, particularmente allí donde la renovación de la "Nueva Ola" cinematográfica todavía no significaba una competencia de naturaleza artística o económica); la necesidad de una nueva clase de agitación y propaganda y literatura política –después de la

lamentable imposición de las formas zhadanovitas sobre un bloque de países– y de renovación mediante las ricas y múltiples tradiciones artísticas de vanguardia anteriores a la consolidación del poder de Stalin; y, por último, la necesidad de que hubiera posibilidades a ser exploradas por los pueblos descolonizados con sus voces nuevas, pueblos para los cuales aquel Brecht exiliado y errante no era una figura eurocéntrica puesto que trataba a su propio país como si perteneciera al Tercer Mundo. Estas situaciones ya no existen y Brecht, tras haber conocido un éxito literario a nivel mundial reservado a muy pocos, parece provocar hoy una extendida "fatiga brechtiana"; hoy son muchos los que se preguntan cómo se puede continuar siendo brechtiano, así como muchos se asombran de que alguien continúe siendo marxista, o incluso socialista, después de 1989. Pero es probable que esa fatiga tenga mucho que ver con el último de esta larga serie de Brecht: el estereotipo desarrollado durante los años sesenta y setenta. Sospecho que en los otros Brecht, y en algunas de sus intersecciones menos habituales, encontraremos riqueza suficiente no sólo para mantenernos ocupados, sino incluso interesados.

3

Triangular a Brecht

Aquello que es distintivo, e inconfundible, en la obra de Brecht sólo parece posible de ser descripto mediante categorías confusas, principalmente de estilo, pensamiento y trama, que consideraremos en orden. Así, en algún primer lugar existe un estilo brechtiano obvio, al cual puede aplicársele la expresión "giro de la frase" (el sentido de los tropos como lo détourné, lo que es raptado y redireccionado fuera del discurso ordinario). No obstante, "así como el Lenguaje está de este lado de la literatura", nos dice Barthes,

lo que llamamos estilo está casi más allá de ella: las imágenes, una

cierta manera, un léxico, todos surgen del cuerpo y del pasado del escritor, poco a poco, hasta convertirse en el verdadero reflejo de su arte. [...] El estilo [...] tiene una dimensión meramente vertical, se sumerge en la memoria sellada del sujeto, construye su propia opacidad a partir de una experiencia única de las cosas [...] su secreto es una remembranza encerrada dentro del cuerpo del escritor.[23]

Pero si el estilo es lo que dice Barthes –la marca de una subjetividad única, como una huella digital o el sonido de una voz familiar–, entonces podemos observar que la obra de Brecht, lentamente y con el correr de los años, se despoja de todo eso, lo archiva o lo absorbe, dejando la menor cantidad posible de rastros; los colores deslucidos de la primera poesía, lo macilento, el tono borroso del estilo, la predilección por palabras como fahl (pálido) y las temáticas relacionadas de cuerpos ahogados y movimientos lentos bajo el agua a los que ya nos hemos referido. [...] Todas estas cosas forman constelaciones temáticas y estilísticas que se desvanecen contra el cielo de la mañana; y lo que queda de ellas se yergue:

Am See, tief zwischen Tann und Silberpappel

Beschirmt von Mauer und Gesträuch ein Garten [...] (XII, 307).

Junto al lago, profundo entre los abetos y los álamos plateados,

Amparado por el muro y el seto, el jardín [...] (Poems, 439).

dejando ver una casa de cuya chimenea sale humo:

Felte er

Wie trostlos dann wären

Haus, Bäume und See (XII, 308).

Si este humo faltara,

qué monótonos serían entonces

la casa y los árboles y el lago (Poems, 442).

Las objetos que hasta ahora expresaban la Weltanschauung [cosmovisión] del cuerpo se han convertido en el contenido del último verso; el "estilo" de los primeros tiempos ha dejado de ser un medio y ahora es algo que el lenguaje interroga y produce como objeto, tal como dice Althusser de la ideología que encarna artísticamente.[24] Es una trayectoria muy diferente de la de los grandes escritores y poetas modernistas que Barthes tenía en mente, cuya vocación se reflejaba en la profundización de esos manierismos verbales instintivos, en su búsqueda fiel y obstinada de bloques de palabras definitivos, antinaturales y muy alejados del lenguaje ordinario.

Si el estilo, entonces, es una categoría que amenaza con llevarnos de vuelta a la subjetividad para poder ser explicada, probablemente nos sentará mejor la retórica; porque la retórica, que es lo opuesto del estilo, aspira a exteriorizarse y busca influir sobre sus posibles públicos, como presuntamente debería hacerlo cualquier literatura política y pública, y por ende antisubjetiva. Tal vez, entonces, en el sentido más amplio de la palabra, exista una retórica brechtiana con ambiciones tan vastas como la de Aristóteles, que busca el Bien en su forma más augusta y clásica de ciudad-estado y sobre la cual se ha dicho que podría "considerársela la primera hermenéutica sistemática de la vida cotidiana en sociedad".[25] En ese caso, será algo un poco más abarcador que anotar un punto contra el adversario e implicará estrategias de pensamiento y de acción que exceden nuestros conceptos de lo verbal.

No obstante, existen unos pocos conceptos retóricos en un sentido más acotado que parece apropiado: el de la ironía, por ejemplo, en tanto categoría que abarca las variedades de la invectiva, el sarcasmo, la paradoja cínica y la inversión astuta, que con tanta frecuencia encontramos en las frases de Brecht. El concepto de ironía conlleva un doble premio: es una de las pocas estrategias retóricas que se considera un tropo en el sentido más acotado (o en el sentido más poscontemporáneo, como en Paul de Man), mientras que, como actitud más general, ha sido adscripta en líneas generales a la visión del mundo de todos los grandes modernos, o al menos fue parte fundamental de la ideología del modernismo hasta que este fue atacado y cayó en una suerte de obsolescencia histórica en el período posmoderno. De modo que "el alemán irónico" (así caracterizó Erich Heller a Thomas Mann, quien por cierto hizo un fetiche de la ironía) propagó la influencia de esta categoría por toda la literatura moderna durante un tiempo; y la actitud irónica se hizo famosa por ser capaz de hacer cualquier cosa por preservar la frescura del lenguaje, como la sal (en T. S. Eliot), hasta el distanciamiento de posiciones extremadamente políticas y no deseadas, que la ironía ahora nos permite refrendar y repudiar al mismo tiempo. Esto no es, por cierto, lo que Brecht tenía en vista; la suya es, ciertamente, esa "ironía estable", más limitada, que Wayne Booth busca diferenciar de la Weltanschauung irónica moderna generalizada a la que acabamos de aludir.[26] No obstante, cuanto más orientamos la ironía de Brecht en la dirección de una retórica anticuada, menos capacidad tiene el concepto de realizar el trabajo descriptivo que el concepto de estilo puso a nuestra disposición, y en este sentido retórico más se convierte la "ironía" en una propiedad de la propia Weltanschauung de Brecht (si es que la tiene) o como mínimo en un rasgo de sus manifestaciones teatrales.

En cualquier caso, habremos rescatado a Brecht de una noción de modernismo ahora convencional (el estilo exclusivamente subjetivo, la actitud característicamente irónica) pero, en el mismo movimiento, habremos perdido la capacidad de caracterizar una distintividad en el lenguaje que pueda ser reconocida por todo el mundo, incluidos los extranjeros: la cualidad seca, sagaz e irónica de este uso del lenguaje nos tienta a sumar a Brecht a la lista que hizo Nietszche (imbuida de un espíritu relativamente antialemán) de los tres mejores libros alemanes (la Biblia de Lutero, las

Conversaciones con Eckermann de Goethe y el suyo propio). Sin embargo, esto elevaría el análisis estilístico a una lectura alegórica y "geopolítica", en la cual los atributos mismos del lenguaje constituirían una mordaz reprimenda contra los compatriotas del autor: los mismos que han elegido el fascismo, pero cuya afición por la mano dura es también un signo, desde el siglo XVIII en adelante, de cierto retraso "tercermundista" ("Todo tiene que ser rápido, liviano y fuerte", les advirtió Brecht a los miembros de su compañía en viaje a Inglaterra, poco antes de su muerte; "recuerden que los extranjeros consideran que nuestro arte es terriblemente pesado, lento, laborioso y pedestre"[27]). Así, más allá de que adoptemos este o aquel enfoque del lenguaje, ya sea estilístico o retórico, surgirá una interpretación que cambiará el rumbo y de inmediato nos reposicionará en otro nivel diferente: el de Haltung (posición); el de la interrelación colectiva o el acto simbólico; el de la "retórica" en un sentido social y relacional, o bien el nivel del "significado" y la "interpretación" en algún código que trascienda lo meramente lingüístico o verbal.

De modo que esa dimensión de la obra de Brecht que es el significado interno o simbólico de su lenguaje o estilo parecería conservar una distintividad por derecho propio y sin embargo ser suceptible de formulación en por lo menos otras dos áreas diferentes; podemos sentir que aquello que da al lenguaje su sabor únicamente brechtiano es un modo únicamente brechtiano de pensar; de lo contrario, la forma del gesto –por no decir el gestus– de este lenguaje podría en última instancia ser considerada un acto simbólico por derecho propio. Esta tercera posibilidad nos conduce hacia la formación de la trama en Brecht, y de los rasgos "distintivos" y "únicos" (para seguir con nuestro leitmotiv) que marcan la construcción de una escena o una narrativa característicamente brechtianas o de una apropiación y transformación brechtianas de la narrativa de otros.

Volviendo a nuestra segunda área, entonces –la alternativa de una doctrina distintiva–, podemos detenernos a recordar las reveladoras observaciones de T. S. Eliot, en los albores del movimiento moderno, sobre la relación entre las "ideas" y los textos literarios. Son observaciones que conjuran una atmósfera de pragmatismo filosófico hostil al sistema y a la filosofía especulativa (nos viene a

la cabeza la escuela norteamericana, en la que el propio Eliot fue entrenado, pero también, desde una perspectiva muy diferente, el Círculo de Viena, del cual Brecht derivó cierta cantidad de actitudes filosóficas por intermediación de Karl Korsch[28]); pero también del imagismo en la literatura, que (mucho más que el acotado movimiento hulmeano al que generalmente se aplica esta designación) infundió entre los escritores modernos la sensación de que la idea era una suerte de cuerpo extraño en el texto; que las ideas "literarias" exigían tomar precauciones especiales y que, llevadas al límite, en los casos más extremos, exigían ser rastreadas y eliminadas de raíz ("decir, no ideas sino cosas"). Esta actitud ideológica-literaria, que convierte la cuestión de la relación entre conceptualidad y literariedad en un crucial problema de forma (y, por implicación, tiende a excluir el didactismo), fue quizá más memorablemente formulada por Eliot en su imponente elogio de Henry James: "Tenía una mente tan fina que ninguna idea podía violarla".[29] No obstante, la solución de la forma en Brecht evidentemente implica una combinación que otros modernos han evitado: la elección de la inmanencia sobre la trascendencia, que en su caso conlleva una posición didáctica o pedagógica que está ausente –por haber sido rechazada de plano– en los otros modernos o ha adoptado formas que no hemos analizado: así, la inveterada Haltung profesoril de Pound es descartada por insignificante y secundaria (sobre la base de lo estrafalario de su economía, su confucianismo o lo que fuere). Pero el propio Eliot es un caso interesante en este aspecto, porque si bien una suerte de catolicismo estándar y conservadurismo monárquico neutraliza el contenido ideacional y lo vuelve convencional, respetable y por ende invisible, hay en Eliot una postura didáctica no exenta de analogías con la del propio Brecht. Y es Eliot quien ofrece una segunda observación curiosa, una segunda lección igualmente instructiva para nosotros en el contexto actual. En su sugerente ensayo sobre William Blake, Eliot se pone de acuerdo con la "filosofía" del poeta irlandés observando a secas que:

Nosotros tenemos por la filosofía de Blake el mismo respeto [...] que tenemos por una pieza ingeniosa de mobiliario de fabricación casera: admiramos al hombre que logró darle un destino a todo el

material sobrante que circulaba por la casa. [...] Pero en realidad no estamos tan lejos del Continente, o incluso de nuestro propio pasado, como para privarnos de las ventajas de la cultura si las deseamos.[30]

"Cultura" significa, para Eliot, un corpus doctrinal ya sistematizado y ampliamente aceptado por la sociedad, e incluso institucionalizado, cuya principal "ventaja" es eliminar la necesidad de destinar una porción considerable de energía creativa al "filosofar" personal y (podríamos decir) al "bricolaje" de una filosofía privada para sí mismo y para su "distintiva" obra modernista. Dejemos a un lado el hecho de que muchos modernos se han sentido obligados a engendrar una filosofía privada para su uso personal, junto con su lenguaje evidente e igualmente privado: así lo testimonian Lawrence o Proust, Rilke o Wallace Stevens, Musil o Khlebnicov. La advertencia también concierne a los propios lectores: aunque de por sí es bastante difícil imaginar una medida que pueda calibrar la energía mental requerida para comprender el sistema o la mitología privada en cuestión, seguramente es plausible que semejante esfuerzo necesario por parte del lector inevitablemente drene o desvíe algunos recursos mentales y perceptuales que convendría destinar a la exposición directa y la evaluación de la poeticidad, o, en otras palabras, del lenguaje mismo. Esto es, por supuesto, lo que ha conducido a algunos a caracterizar la experiencia del modernismo, o de los diversos modernismos, como una experiencia de conversión cuasi-religiosa, en la que somos llamados –como si nos dieran un boleto de entrada al único "mundo" fenomenológico posible– a convertirnos a la ideología dominante, aprender sus códigos y absorber su estructura de conceptos y valores en alguna manera relativamente exclusiva que, en nuestro entusiasmo literario, tenderá a bloquear cualquier acercamiento a otros códigos y lenguajes literarios rivales, hasta que por fin nos desprogramamos y de mala gana nos desconvertimos... para después establecer un compromiso similar con este o aquel otro escritor moderno, hasta que llega un momento en el que todo el proceso (esencialmente modernista) se repite una vez más. Cualquiera sea el valor de esta descripción particular, cabe señalar que el propio Eliot propone un atajo y recomienda un marco

muy diferente para el trabajo del poeta o del artista: “Un marco de ideas aceptadas o tradicionales que le habrían impedido caer en una filosofía propia”;[31] lo que equivale a decir, en su caso, la tradición católica romana tal como fue preservada en los rituales de la Iglesia de Inglaterra.

Pero es precisamente esta propuesta de neutralizar la incompatibilidad entre el contenido ideacional y el lenguaje poético la que nos permite ver, bajo una nueva luz, la cuestión del pensamiento y el significado en la obra de Brecht. Porque el equivalente de la doctrina cristiana en el contexto brechtiano es, obviamente, el marxismo: quizá la única filosofía enteramente codificada, sancionada por colectividades enteras y por la autoridad estatal, que es comparable al cristianismo y sus tradiciones escriturales y archivos de comentarios (ni el islam ni el judaísmo tienen la misma clase de codificación doctrinal; además, ninguna de las otras religiones “mayores” o incluso ninguna de las filosofías seculares han tenido jamás la relación que tiene el cristianismo con el poder estatal).

Sin duda, el marxismo de Brecht podría ser leído de esta manera: como un marco que le permitió obviar la necesidad de armarse una “filosofía privada” y por ende definió los límites de una producción estética no problematizada. Pero la naturaleza misma del marxismo de Brecht podría plantear, precisamente aquí, una cuestión compleja (y no obstante productiva): porque desde cierta perspectiva, lo que Brecht aprendió con Korsch no fue un conjunto de doctrinas y principios –que podrían haberle servido justamente como marco– sino más bien una actitud hostil al sistema en general: el así llamado “empirismo lógico” del Círculo de Viena, que era igualmente hostil a la dialéctica (y a las versiones hegelianas del marxismo) y, aunque estaba comprometido con una política radical y marxista, se sentía autorizado a denunciar la doctrina y la creencia abstractas de manera tan completa y minuciosa como los littérateurs modernistas arriba evocados. ¿Dónde podemos encontrar, entonces, el marxismo de Brecht como doctrina? ¿Dónde están sus ideas? E incluso aunque –como tan escandalosamente sugirió Lukács en “¿Qué es el marxismo ortodoxo?” (un ensayo tan decisivo acerca de las “ideas” en la tradición marxista como el antes citado de Eliot sobre las filosofías burguesas no seculares)– “el

marxismo ortodoxo [...] se refiera exclusivamente al método"[32] (una pista que intentaremos seguir más adelante), todavía quedará la cuestión del contenido ideacional que la obra de Brecht supuestamente enseña, dado que es precisamente el didactismo el que presenta otro ladrillo a punto de caer.

No obstante, podríamos querer pensar en la clase de didactismo inherente a la enseñanza de una Haltung mental particular, un tipo de pragmatismo (en vez de marxismo) característicamente brechtiano del cual ofreceré tres ejemplos a continuación. Inicialmente podríamos describirlo como sigue (descartando desde un principio sus consecuencias y sus presupuestos filosóficos): uno transforma el problema en su solución; por lo tanto, entra lateralmente en el asunto y lanza el proyectil en una dirección nueva y más productiva que el callejón sin salida donde hasta ahora estaba paralizado. Así por ejemplo, evocando el clásico desprecio platónico por el actor (¿ustedes confiarían en él tanto como en su médico, o incluso más?, pregunta Sócrates. ¿Más que en sus políticos? ¿Más que en sus jueces?), Brecht recomienda basarse en ese desprecio y utilizarlo en vez de intentar conjurarlo desapareciendo en el personaje:

Die Ansicht des Zuschauers über den Beruf des Schauspielers als einen absurden, auffälligen und gerade durch ihre Auffälligkeit bemerkenswerten gehört, auch wo sie ins Verächtliche abgleitet zu den Produktionsmitteln des Schauspielers. Er muss etwas aus ihr machen. Des Schauspieler soll sich also die Ansicht des Zuschauers über sich selbst zu eigen machen (XXI, 388).

La opinión del público sobre la profesión de actor –considerada absurda y escandalosa, y, por ese mismo carácter escandaloso, digna de nota– forma parte de los medios de producción del actor. El actor debe hacer algo con esa opinión. El actor tiene que adoptar esa opinión que tiene el público acerca de él.

Creo que Brecht quiere decir que, en vez de ocultar el acto de actuar (y la profesión resultante de ese acto), el espectáculo en su conjunto debería intentar demostrarle al público que todos somos actores, y que actuar es una dimensión ineludible de la vida social y cotidiana.

Sin embargo, la demostración más exhaustiva de este procedimiento se encuentra en la forma del notorio "Dreigroschen Prozess", o "Juicio de los tres centavos", en el cual convierte su descontento en una demanda legal real, a esta en una demanda legal escrita, y a esa demanda escrita e imaginaria en un experimento sociológico, para finalmente "subsumir" a este último [Aufhebung] en una crítica de la sociología que apunta hacia algo más.

Un último ejemplo podría servir para refutar la idea de que el confeso "marxismo vulgar" de Brecht (llamado plumpes Denken o "pensamiento tosco") es funcionalista y reduce las ideologías, e incluso las obras literarias, poniéndolas al servicio de "intereses" materiales; lo que Brecht decía, en cambio, era precisamente lo contrario, dado que justamente acusaba a lo "folgenlos"[33] –lo que no tenía consecuencias materiales particulares y no fomentaba cambios particulares– de ser ideológico. Por cierto, resulta tentador sugerir que en la conocida astucia de Brecht reside, precisamente, su método, e incluso su dialéctica: la inversión de las jerarquías es un problema, la premisa mayor pasa a ser menor, lo absoluto se convierte en lo relativo, la forma en el contenido y viceversa; en todas estas operaciones el dilema se revierte y abre una inesperada e impredecible línea de ataque que no conduce ni al callejón sin salida de lo irresoluble, ni a la banalidad de la doxa estereotipada sobre la no contradicción lógica.

Recapitulemos: hemos buscado una cierta especificidad en la obra de Brecht en lo atinente a sus prácticas lingüísticas, tanto las estilísticas como las retóricas, y hemos visto que ambas parecen proponer un campo de investigación extralingüística; una a través de sus ideas y actitudes (el propio Brecht las llamará, durante el transcurso de su vida y de su obra, Meinungen o Absichten, opiniones o incluso ideologías); la otra a través de posturas cuasidramatúrgicas y cuasinarrativas, Haltungen, posiciones, gestos característicos que presumiblemente constituyen el germen y las

fuentes anecdóticas de su narrativa. Pero la pregunta por el pensamiento brechtiano parece habernos reorientado hacia un formalismo en el cual las principales "ideas" vehiculizadas por este discurso estético no son más que un aluvión de recomendaciones vacías acerca del método: demasiados pensamientos sin contenido propio, que consisten fundamentalmente en la proyección de lo que debería ser el pensamiento y cómo debería ser conducido.

Incluso dentro del marxismo, esto se parece peligrosamente a un "sistema" puramente metodológico del tipo que solemos encontrar por todas partes en la filosofía burguesa, particularmente los hipnotizados por las promesas de verdad de las ciencias, en los cuales la metafísica de algunos tipos sistemáticos más antiguos ha sido descartada en nombre de tal o cual "método" (ya se trate de prescripciones tan estimables como las del pragmatismo norteamericano o la "resolución del problema" deleuziana, o bien de formas más toscas del empirismo y las reglas lógicas o los positivismos en general). El verdadero contenido de este énfasis en el "método" –que encontramos por todas partes en la filosofía moderna– evidentemente se encuentra en sus efectos negativos, en el rechazo de los principios o contenidos metafísicos –rechazo cuyas consecuencias hoy busca superar con una suerte de ingenuidad intelectual o filosófica–. Pero seguramente la fetichización del "método" no sólo merece todo el oprobio al que ha sido condenada, sino que también es arte y parte –e inevitable compañera– de esa autojustificación institucional en la que la filosofía aparentemente ha dado en caer de manera reiterada (quizá desde el comienzo mismo de la filosofía secular en el Renacimiento) y que bien podría ameritar una denuncia bastante distinta, esta vez inspirada en Bourdieu.

¿Cómo, entonces, podríamos justificar la noción de Brecht y el Método, por no mencionar la argumentación más general a favor de la originalidad de un pensamiento o una doctrina específicamente brechtianos? Esta originalidad, sin embargo, adopta una forma un tanto diferente –o más bien, me siento tentado a decir, se encuentra productivamente extrañada– si consideramos que el "método" es una clase de gestus y que, por encima y más allá del marco "dramático" e interpersonal siempre implícito en la retórica como tal, devuelve a esos actos la situación narrativa inmanente o virtual

implícita en ellos.

De modo que aquello que sentimos la tentación de llamar "método" cuando lo abordamos como una idea abstracta, ahora se despliega –en alguna tercera dimensión– en forma de pedagogía al ser puesto en escena, burlado, analizado, profetizado y utópicamente proyectado a través de una obra inquebrantablemente obsesionada con este ideal concreto, que –extendiéndose a la "educación de los educadores" de la que habla la Tesis sobre Feuerbach– eventualmente podría considerarse como la otra cara correlativa o el reverso del tema del cambio. Encolumnarse con el cambio, seguirle la marcha, abrazar sus tendencias para comenzar a orientar sus vectores en nuestra dirección... esa es la pedagogía brechtiana: que ahora, inesperadamente, levanta el telón sobre una dimensión completa de su obra que no es la micrológica del lenguaje y del estilo, de las oraciones; ni tampoco la de lo inmanente o el concepto, la del pensamiento y el filosofar brechtianos, la de su "manera" de filosofar, la astucia con la que navega el concepto y sus aspectos y fachadas oficiales; sino más bien las realidades distintas de la encarnación y el relato, o –si prefieren otras palabras (las del propio Marx)– de los "individuos concretos" que "desarrollando su producción material y su intercambio material modifican, junto con su existencia real, su pensamiento y los productos de su pensamiento".[34] El pensamiento al que Marx nos invita no sólo es el de la producción fabril (como sugieren tantos tropos en El capital) sino el de la vida cotidiana en general ("su intercambio material"). Espero que esto no neutralice la inversión materialista y el impulso "productor de impacto" del texto de Marx, cooptándolo para lo narratológico y sugiriendo que el relato –o, mejor aún, el relato encarnado, la representación– deviene en el reino de alguna verdad más profunda sobre sus imágenes residuales abstractas en los juegos de lenguaje y en las figuras conceptuales o las "formas del pensamiento".

Las formas de los actos, entonces: mucho antes de las terminologías oficiales de la llamada semiótica de la narrativa (o narratología) sin duda se comprendía tenue o inconscientemente que los escritores tienden a organizar los acontecimientos que representan de acuerdo con sus propios y más profundos esquemas de lo que la acción y el acontecimiento son para ellos; o que proyectan sus propias fantasías

“subjetivas” de interacción sobre la pantalla de lo Real, aun cuando esas proyecciones estén sustentadas por todo un epistema cultural y colectivo y aun cuando quede demostrado que son sociales y por lo tanto “objetivas”, más allá de su misma subjetividad e incluso a través de ella. Sin duda existen movimientos específicos característicos de los grandes poemas medievales –gestus y Haltung por igual– que definen el procesamiento mismo de la realidad y la vida cotidiana en este modo de producción predominantemente agrícola y feudal; mientras que las convenciones de la tragedia griega y del teatro Noh ofrecen una suerte de “escena primordial” única que puede ser socialmente analizada en maneras análogas a la lectura de los sueños o los delirios.

No obstante, en su mayor parte, la lectura de estas estructuras de relato privilegiadas ha sido objeto de un tira y afloje entre lo objetivo y lo subjetivo: lo subjetivo, siguiendo el estudio del estilo, buscando trasladar las escenas en cuestión a un depósito exclusivo y privado de fantasías personales (marcado, sin embargo, por el valor dominante de lo único o de lo particular, del producto inconfundible del genio o de la locura), mientras por el otro lado las idiosincrasias narrativas son aptas para hacerse rígidas en convenciones, que a su vez tienden aún más hacia las formas humanas inmutables, psicológicamente eternas y de algún modo detectables en todas las sociedades históricas, tanto simples como complejas. A continuación, nos abocaremos a una obra todavía poco conocida de André Jolles, Einfache Formen,[35] de 1929, que al menos tiene la ventaja de ser lo suficientemente ambigua como para acomodarse a las versiones subjetiva y objetiva por igual sin forzarnos a elegir entre ambas, y de invitar al análisis histórico sin prejuzgar los resultados. Aquí, sin embargo, debemos lograr que el momento sea breve: porque incluso las propias categorías dramatúrgicas de Brecht –desde el gestus hasta el efecto de extrañamiento y los dictámenes que este requiere–, junto con muchas de las más famosas escenas de sus obras –los episodios en los tribunales de El círculo de tiza caucasiano, por ejemplo; pero también la mise en abyme de El círculo de tiza caucasiano, en sí misma una puesta en escena en un “drama judicial” más grande–, confirman la maravillosamente fructífera sugerencia de Darko Suvin de que la categoría de casus de André Jolles –el “caso” ejemplar que requiere ser juzgado– es la categoría dominante en la práctica

narrativa de Brecht, y no sólo en su teatro. De cualquier modo, nos abocaremos al intento de mostrar que el relato brechtiano, visto desde esta perspectiva, ciertamente está informado por algo parecido a un "método"; pero se trata de un método que es rigurosamente no formalista y que por lo tanto evade las objeciones filosóficas al método liso y llano que hemos señalado antes. En otras palabras, debe demostrarse que el casus es una forma con contenido genuino, no meramente un marco abstracto dentro del cual pueden acomodarse prolijamente y subsumirse toda clase de contenidos narrativos.

Pero ahora debemos triangular estas proposiciones, porque se ha dado por sentado que ninguna de las áreas o dimensiones de la obra de Brecht ya abarcadas –su lenguaje, su modo de pensar y, por último, su relato– tiene prioridad especial sobre las otras; sino, más bien, que pueden ser consideradas como proyecciones mutuas en diferentes medios, así como un fenómeno cristalino puede adquirir una configuración totalmente diferente en el dominio de las ondas lumínicas y continuar siendo "el mismo". El objeto de estudio y caracterización, entonces –aquello que podríamos identificar vagamente como "lo brechtiano"–, adopta diversas precisiones al ser observado y medido a través de las tres dimensiones fundamentales en cuestión; pero el objeto triangulado e invisible no posee un lenguaje analítico propio ni por derecho propio: por lo tanto, debemos seguir traduciendo cada dimensión a los lenguajes de las otras dos, y debemos seguir verificando y corrigiendo cada dimensión a través de la dimensión contigua. El orden del debate no necesita ser tan cíclico como sugiere este programa, y necesariamente crea expectativas que un ensayo breve como este jamás podrá satisfacer (que cada rasgo verbal encuentre su equivalente en los reinos de la doctrina y la fabulación, y viceversa); pero a mi entender es una buena hipótesis que al menos tiene la ventaja de evitar los determinismos y jerarquías no deseados (la tentación de retrotraerlo todo al lenguaje, por ejemplo, sino a la Weltanschauungen o incluso al fantasme).

¿Pero qué queda del "método" después de todo esto? ¿Acaso ha sido exitosamente borrado del programa? Espero que no del todo, dado que quiero conservar la conexión entre la "utilidad" de Brecht hoy y para nosotros, y todo un espectro de actividades posibles en el que

podría energizarnos. Por cierto, deseo sugerir que, por muy interesantes e importantes –significativos, en verdad– que sean muchos de los textos de Brecht para la historia de la literatura, lo que distingue estos logros de la obra literaria de otros "grandes escritores" es la lección o el espíritu general que transmiten. Esto equivale a decir que "la idea de Brecht" es tan importante como sus textos; o quizá –para ser, en cierto modo, más mesurados– que es distinta de ellos (aunque los incluye todo el tiempo). Creo que podemos habitar esta idea y movernos dentro de ella; y creo que es primordialmente una idea que nos ayuda a disolver las múltiples parálisis en las que nos encontramos históricamente atrapados, que derivan tanto de una aguda sensación de imposibilidad de la praxis en todos estos niveles como de los hechos y las irrefutables "condiciones de la existencia". Me gustaría evitar por completo los pietismos burgueses de "enriquecer la vida", como asimismo los peligros del voluntarismo infantiloide-izquierdista; pero creo que la noción de habilitar [enablement] no es mala para la liberación de las nuevas energías que estamos considerando; ni tampoco la palabra característicamente deleuziana "alegre" (que significa, creo, más o menos lo mismo) está fuera de lugar.

Así, en el caso de que decidamos conservar la palabra "método", tendremos que fabularla un poco y absorberla dentro de un lenguaje, un pensamiento y una práctica narrativa que puedan aportarle una resonancia y una distintividad característicamente brechtianas. Por consiguiente, ahora lo definiremos, no como un método en general, sino como el "Gran Método": la doctrina enseñada por el legendario Me-ti en alguna prehistoria paralela a la nuestra. Por cierto, el aún no traducido Libro de las mutaciones de Brecht[36] claramente se impondrá en nuestros debates; y así como el eufemismo de Gramsci –"la filosofía de la praxis"– modifica esa "dialéctica" marxista que Gramsci deseaba contrabandear bajo las narices de sus censores fascistas, también el Gran Método brechtiano pone en escena esa misma dialéctica tradicional, aunque de una manera un poco diferente: revelando sus dimensiones metafísicas o presocráticas ("in der Grossen Methode ist die Ruhe nur ein Grenzfall des Streits" –"en el Gran Método, el descanso es solamente una clase especial de contienda"– XVIII, 184) que la diferencian radicalmente del materialismo dialéctico de Stalin, y ofreciéndole al marxismo su propia y única filosofía no occidental –

o al menos no burguesa– como una suerte de tao marxista:

Me-ti sagte: Es ist vorteilhaft, nicht nur vermittels der grossen Methode zu denken, sondern auch vermittels der grossen Methode zu leben. Nicht eins mit sich zu sein, sich in Krisen drängen, kleine Änderungen in grosse verwaldeln und so weiter, das alles kann man nicht nur beobachten, sondern auch machen. Man kann mit mehr oder weniger Vermittlungen, in mehr oder weniger Zusammenhängen leben. Man kann eine dauerndere Veränderung seines Bewusstseins erzielen oder anstreben, indem man sein gesellschaftliches Sein ändert. Man kann helfen, die staatlichen Einrichtungen widerspruchsvoll und entwicklungsfähig zu machen (XVIII, 192-193).

Me-ti dijo: es ventajoso, no solamente pensar de acuerdo con el gran Método sino también vivir de acuerdo con el gran Método. No ser idéntico a uno mismo, abrazar e intensificar las crisis, transformar los pequeños cambios en grandes cambios y así sucesivamente; no debemos limitarnos solamente a observar esos fenómenos, también podemos actuarlos. Podemos vivir con muchas o con pocas mediaciones, tener relaciones más numerosas o menos numerosas. Podemos ambicionar o alcanzar una transformación más perdurable de la propia conciencia, modificando nuestro ser social. Podemos contribuir a hacer que las instituciones del Estado sean más contradictorias y por lo tanto más capaces de desarrollo.

Notas

[1]. En este texto se hace referencia a los originales de Brecht por volumen y por página, según Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Werner Hecht, Jan Kopf, Werner Mittenzwei y Klaus-Detlef Müller (eds.), Aufbau/Suhrkamp, 1989-1998. Por lo

tanto, la alusión a Stalin se encuentra en XVIII, p. 66.

[2]. Las traducciones al inglés son citadas en la medida de lo posible, aunque con frecuencia utilizo mis propias traducciones; no obstante las más frecuentes, y a las que hago mayor referencia dentro del texto, son Poems 1913-1956, John Willett y Ralph Manheim (eds.), Londres, Methuen, 1976; indicada como Poems. Así por ejemplo, “No necesito una lápida” se encuentra en la página 218. Otras referencias: Brecht on Theater, John Willett (ed. y traductor), Nueva York, Hill & Wang, 1957; indicada como Willett.

[3]. El término aparece en el Capítulo V.c de la Phenomenologie des Geistes y está históricamente limitado a la etapa de transición entre la sociedad tradicional y la sociedad moderna, en la cual las actividades que eran producto de la división social del trabajo aún parecían ser inmediatamente significativas y conllevar de forma inmanente su propia “razón de ser”.

[4]. Chairman Mao Talks to the People, Stuart Schram (ed.), Nueva York, Pantheon, 1974, pp. 227-229.

[5]. En cuanto a la narración novelística, podríamos basar nuestro caso en Die Geschäfte der Herrn Julius Caesar (XVIII); y, en lo que atañe al cuento breve, en “Die unwürdige Greisin” (XVIII); pero también hay ejemplos de una concisión extraordinaria, con reminiscencias de Kleist o de Hebbel, en la producción de anécdotas, entre otras en “Der Arbeitsplatz” (XIX) o en muchas de las “parábolas” de Me-ti (XVIII, y véase más abajo). A mi entender, La novela de los tres centavos (XVI) intenta combinar ambos impulsos, en detrimento del primero.

[6]. Wolfgang Fritz Haug, Philosophieren mit Brecht und Gramsci,

Berlín, Argument, 1996.

[7]. Poetas [N. de T.]

[8]. José Ortega y Gasset, “In Search of Goethe from Within”, en The Dehumanization of Art and Other Essays, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1968, pp. 136-137, 170-171 [trad. cast.: Goethe desde adentro, en Ed. Revista de Occidente, 1933].

[9]. Baal es la primera pieza de teatro de Bertolt Brecht, cuyo personaje principal es poeta y asesino. [N. de T.]

[10]. “His Majesty the Ego, the hero alike of every daydream and every story”: “Creative Writers and Daydreaming”, en Sigmund Freud, Standard Edition of the Complete Psychological Works, Londres, Hogarth, 1959, vol. IX, p. 150. El original se encuentra en el vol. VIII de Gesammelte Werke, 1941, pp. 213-223.

[11]. John Fuegi, Brecht & Co., Nueva York, Grove, 1994. Fuegi colige que, dado que Brecht confraternizó con muchos intelectuales de sexualidad dudosa durante su juventud, él también debía de ser así. Sus subsiguientes relaciones con numerosas mujeres podrían explicarse por su perversión innata y su eterno gusto por el escándalo; en cualquier caso, las explotaba desvergonzadamente, además de serles absolutamente infiel. Esto constituye un problema para Fuegi, que prefiere adoptar la posición heroica (aunque se tomó el trabajo de explicarle a Helene Weigel que él era en realidad un auténtico proletario) de indignación compasiva típica del feminista varón, estrategia que su impresentable homofobia torna un tanto sospechosa. En cualquier caso, Brecht era un monstruo cuyos vicios humanos ordinarios (egoísmo, crueldad, autoritarismo, lujuria, posesividad y unos pocos más que en este momento no

recuerdo) fueron magnificados por la situación histórica mundial, lo que hace posible compararlo favorablemente (si esa es la palabra adecuada) con Hitler y Stalin. Su regreso a Alemania oriental y sus "esponsales" con el régimen allí imperante seguramente alcanzan para justificar la segunda comparación; en cuanto a la primera, es un hecho bien documentado que sus diatribas contra sus actores se parecían muchísimo a las rabietas más desaforadas del Führer. No obstante, titubeamos: porque seguramente aquello se debía al entrenamiento recibido en Hollywood, donde todos los exiliados alemanes eran convocados a interpretar una variedad de personajes nazis –con sus diversos acentos– en las películas de guerra. En cualquier caso, tenemos que admitir que las historias sobre Hitler que evoca Fuegi (el futuro Führer vendiendo sus acuarelas en el Englisher Garten y siendo rescatado de las masacres derechistas del putsch del Freikorps en Múnich al concluir la Primera Guerra Mundial) son uno de los regalos más disfrutables de esta deliciosamente difamadora, aunque un tanto obsesiva, "biografía". Queda claro que su autor sabe cómo contar una historia; y el lector no se decepciona con el satisfactorio clímax, donde se sugiere con más que meridiana claridad que al final, temiendo la inminente deserción de Brecht a Occidente (bajo el disfraz de una clínica de Múnich), Helene Weigel hizo asesinar al gran hombre por orden de Ulbricht. Werner Mittenzwei (Das Leben des Bertolt Brecht, Berlín, Aufbau, 1986, 2 vols.) no es ni remotamente tan entretenido como Fuegi, aun cuando está dispuesto a contarnos algo de lo que realmente pensaban esas personas, algo de lo que decían y de sus intercambios epistolares: cosa que no podemos esperar encontrar en Fuegi, cuya reciente conversión al anticomunismo es, por cierto, políticamente correcta (aunque tal vez un poco tardía para un Zeitgeist que da señales de creciente ansiedad respecto del neoliberalismo). De todos modos, su libro continuará siendo un referente fundamental para los futuros estudiosos de las confusiones ideológicas de los intelectuales occidentales durante los años inmediatamente posteriores a la Guerra Fría.

[12]. Véanse sus extraordinarias páginas sobre Eisenstein como dialéctico: son las únicas que otorgan a Eiseinstein su merecido lugar como filósofo serio. Gilles Deleuze, Cinéma, vol. I, París,

Minuit, 1983, caps. 3 y 11; Cinéma, vol. II, París, Minuit, 1985, cap. 7.

[13]. Darko Suvin, To Brecht and Beyond, Nueva York, Barnes & Noble, 1984, cap. 3: “Politics, Performances and Organizational Mediation”, pp. 83-111. Los innumerables trabajos de Suvin sobre Brecht y sobre el teatro mundial fueron invalorables para mi propio trabajo; y lo mismo puedo decir de su ejemplar combinación de pasiones: Bertold Brecht, ciencia ficción y utopía.

[14]. Hemos decidido traducir “extrañamiento” –y no “distanciamiento” como se suele traducir– tomando como base la nota 13 de la sección 4 de la Parte I, donde Jameson dice que: “Sería mejor traducir Verfremdung como ‘extrañamiento’, en concordancia con su ancestro ruso (ostranenia: ‘volver extraño’). En cualquier caso, el efecto V debería ser traducido de este modo en toda la obra brechtiana, a pesar de que algunos apoyan el término ‘desfamiliarización’, más estético”. [N. de T.]

[15]. Véase al respecto Darko Suvin, To Brecht and Beyond y Lessons of Japan, Montreal, CIADEST, 1996; véase también Tatlow, nota 15, más adelante.

[16]. Enid Starkie, Arthur Rimbaud, Nueva York, New Directions, 1961, p. 429.

[17]. La noción de Ereignis es el centro del póstumo Beïtrage zur Philosophie (Vom Ereignis), que constituye el volumen 65 de Heidegger, Gesamtausgabe, Frankfurt, Klosterman, 1989.

[18]. Debo expresar mi especial gratitud a la obra de Tatlow en general, pero sobre todo a su obra maestra The Mask of Evil (Berna, Peter Lang, 1977), donde analiza la deuda de Brecht con la poesía y el teatro japonés y chino, y también con la filosofía china, de una manera relajada y abarcadora, rica y sugerente, académica y sutil. También deseo mencionar su librito Brechts chinesische Gedichte (Frankfurt, Suhrkamp, 1973), cuya sorprendente pero plausible tesis es la siguiente: sabemos que Brecht tradujo de Waley, un poeta de fin-de-siècle que reconfiguró los originales chinos, en particular a Po chü-yi, a su propia imagen y semejanza. Pero resulta ser que, sin ningún conocimiento del idioma chino, las versiones de Brecht son más fieles a sus originales que las de Waley, dado que instintivamente supo devolverles sus dimensiones sociales e incluir ciertos detalles que (también instintivamente, sin duda) Waley había omitido.

[19]. Los materiales relevantes que han sobrevivido hasta hoy pueden encontrarse en Karl Korsch, Gesamtausgabe, vol. 5, “Krise des Marxismus: Schriften 1928-1935”, Michael Buckmiller (ed.), Amsterdam, Stichting beheer IISG, 1996. Véase también, sobre una interesante discusión acerca de las posibles relaciones de Brecht con el Círculo de Viena y el “empirismo lógico”, Ulrich Sautter, “‘Ich selber nehme kaum noch an einer Diskussion teil’”, en Deutsche Zeitzschrift für Philosophie 43, 4, 1995, pp. 687-709; y Steve Giles, Bertold Brecht and Critical Theory, Berna, Peter Lange, 1997, caps. 4 y 5. Por último, acerca de este y de otros aspectos biográficos, todos debemos estar agradecidos al insuperable libro de Werner Hecht Brecht Chronik, Frankfurt, Suhrkamp, 1997.

[20]. Se hace referencia a Hannah Arendt, Eichmann in Jerusalem, Nueva York, Viking, 1964.

[21]. Título de la obra definitiva de James K. Lyons, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1980.

[22]. Pero véase, para un excitante primer paso: Michael Denning, The Cultural Front, Londres, Verso, 1996. La desafortunada visita de 1935-1936 a Estados Unidos, en ocasión de la igualmente desafortunada producción de La madre por el Theater Union, fue obviamente su primer encuentro con ese país; pero cabe señalar que se produjo en una Nueva York de izquierda, no en un Hollywood mercantilista y orientado a la derecha.

[23]. Roland Barthes, Œuvres complètes, París, Seuil, 1993, vol. 1, pp. 145, 146.

[24]. Véase Louis Althusser, "Letter on Art", en Lenin and Philosophy, Nueva York, Monthly Review Press, 1971.

[25]. Martin Heidegger, Sein und Zeit, Tubinga, Niemeyer, 1957, p. 138 [trad. cast.: Ser y Tiempo, México, Fondo de Cultura Económica, 2007].

[26]. Wayne Booth, The Rhetoric of Irony, Chicago, University of Chicago Press, 1974.

[27]. Werner Hecht, Brecht Chronik, p. 1249: "schnell, leicht und kräftig" [...] "die deutsche Kunst [...] ist schrecklich gewichtig, langsam, umständich, und 'fussgängerisch'"; Willett, p. 283.

[28]. Véase nota 16 p. 29.

[29]. T. S. Eliot, Selected Prose, Frank Kermode (ed.), Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, p. 151.

[30]. T. S. Eliot, Selected Essays, Nueva York, Harcourt Brace, 1950, p. 279.

[31]. Ibíd., p. 279.

[32]. Georg Lukács, History and Class Consciousness, Cambridge, MA, MIT Press, 1971, p. 1, trad. de Rodney Livingstone.

[33]. Por ejemplo:

Alle unsere ideologiebildende Institutionen sehen ihre Hauptaufgabe darin, die Rolle der Ideologie folgenlos zu halten, entsprechend einen Kulturbegriff, nach dem die Bildung der Kultur bereits abgeschlossen ist und Kultur keiner fortgesetzen schöpferischen Bemühung bedarf (XXI, 554).

Todas nuestras instituciones para el desarrollo de la ideología (¿el "Aparato Ideológico del Estado", en otras palabras?) consideran que su rol fundamental es el deber de prevenir, en primer lugar, que la ideología tenga consecuencias; y defender la concepción de la cultura que sostiene que la formación de la cultura, y a través de ella, ya ha ocurrido y por lo tanto no requiere mayor atención creativa.

Claramente es una doctrina que da lugar a la pedagogía mientras

simultáneamente rechaza el arte político, y que además define la naturaleza del intelectual-Tui (no tener consecuencias).

[34]. Karl Marx y Friedrich Engels, The German Ideology, Moscú, Progress, 1974, p. 42. “Die Moral, Religion, Metaphysik und sonstige Ideologie [...] haben keine Geschichte, sie haben keine Entwicklung, sondern die ihre materielle Produktion und ihren materiellen Verkehr entwickelnden Menschen ändern mit dieser ihrer Wirklichkeit auch ihr Denken und die Produkte ihres Denkens”. Karl Marx, De Frühschriften, S. Landshut (ed.). Stuttgart, Kroner, 1953, p. 549.

[35]. Tubinga, Niemeyer, 1982.

[36]. Me-ti. El libro de las mutaciones fue traducido al castellano en 1969, y publicado bajo ese título por Ediciones Nueva Visión. También fue traducido bajo el título Me-ti o el libro de los cambios. [N. de T]

PARTE I

DOCTRINA/LEHRE

4

Extrañamientos del efecto de extrañamiento

El hecho de que Brecht en cierto modo incluya una doctrina es algo que han pensado muchos a quienes también les resulta difícil identificarla, ya sea como forma o como contenido. Si esa doctrina fuera el "marxismo" a secas, e incluso si la cuestión de la tendencia estuviera resuelta (¿en la línea de Korsch?, ¿en la de Rosa Luxemburgo?, ¿acaso como una simpatía emergente por el maoísmo?), las obras no obstante parecen poner en escena mucho más que eso; o quizá, como han afirmado jubilosamente los críticos con tanta frecuencia, la falta de contenido doctrinal ortodoxo en las últimas obras de Bertolt Brecht simplemente demuestra que el marxismo, después de todo, no es realmente una filosofía ni una visión del mundo. Por cierto, el propio Brecht dijo alguna vez:

Me-ti fand in den Schriften des Klassiker nur wenig Fingerzeige für das Verhalten der Einzelnen. Meist wurde von den Klassen gesprochen oder anderen grossen Gruppen von Menschen (XVIII, 188).

Me-ti encontró pocas indicaciones en los escritos de los clásicos

acerca de la conducta de los individuos. Más a menudo hablaban de clases o de otros grandes grupos de personas.

El marxismo es por lo tanto una doctrina de los agregados, una doctrina estadística de la cual han sido excluidos los equivalentes de la ética –dejando a un lado las críticas explícitas e implícitas a las que el marxismo ha sometido las tradiciones de la filosofía ética, y por cierto dejando también a un lado las reservas del propio Brecht respecto de la filosofía como forma–. Tal vez, por otra parte, eso que llamamos la "sabiduría" china clásica cumpla la función de compensar esa falta (o esa incapacidad) del marxismo y venga a cerrar la brecha. Por cierto, Tatlow oportunamente nos recuerda cuán diferentes eran los intereses de los pensadores chinos clásicos respecto de la filosofía occidental en general:

No podemos decir que no hubiera "metafísica" o epistemología en la filosofía china, pero sí que estas dos áreas –tan cruciales para la filosofía occidental– eran concebidas de manera muy diferente. Los primeros filósofos chinos fueron humanistas prácticos, preocupados por el orden social. [...] Además del estándar humano y de tener una conciencia constante del contexto social, quizá la cualidad más sorprendente del pensamiento chino sea la insistencia en establecer la conexión más cercana posible entre conocimiento y acción.[1]

Esa peculiar distribución de los énfasis tiende a alejar el hecho de filosofar del reino de la ética individual, y a orientarlo en dirección a ese ámbito táctico y estratégico que solemos llamar "teoría política" y que asociamos primordialmente con Macquiavelo y Lenin. Pero el rol del ejemplo personal –lo que Brecht llamará Haltung[2] o posición– en el discurso filosófico a través del cual esos pensadores transmiten sus enseñanzas también arroja una nueva luz sobre el tema.

Todo esto sugiere una manera muy diferente de reformular nuestra pregunta por la doctrina de Brecht; porque súbitamente se nos

presenta la posibilidad de que exista una dramaturgia filosófica, o incluso de entender la filosofía como dramaturgia, posibilidad que hace que la idea de la dramaturgia como filosofía resulte menos paradójica. Por cierto, el pensamiento de Brecht ha sido mayormente asociado (sobre todo fuera del idioma alemán) con sus ideas específicamente dramáticas o teatrales (el teatro épico, el efecto de extrañamiento, el anti-aristotelismo, el gestus y varias otras técnicas de actuación). En el mejor de los casos podría decirse que estas ideas convergen en alguna clase de estética, y que si bien toda estética generalmente tiene implicaciones filosóficas, la mayoría de los diversos sistemas filosóficos han trascendido los componentes o subsistemas estéticos que puedan haber incluido o no. Por otra parte, la estética también ha tendido a proyectar reflexiones simbólicas o encubiertas sobre los dilemas o los ideales sociales o políticos. Así, la Poética de Aristóteles puede considerarse una meditación sobre el sistema de clanes,[3] mientras que gran parte de la tradición estética más reciente refleja la opacidad del cuerpo y sus capacidades sociales de represión o sublimación.[4] Lo más común es que la experiencia estética sea llamada a funcionar como una suspensión utópica; pero en el modernismo el valor estético casi siempre se ha concebido como un llamado a la innovación radical: ya sea como sustituto de la modernización o de la revolución, o, por el contrario, como refuerzo de una o ambas cosas, eso nunca está del todo claro; y a veces incluso como compensación de ambas.

Brecht suele ser caracterizado como el adalid del teatro intelectualista –didáctico, sin duda, si estuviera un poco más claro lo que deseaba enseñar– y el enemigo mortal del entretenimiento (y de lo que él llamaba lo culinario en el teatro o en la música;[5] sin embargo, era un gran lector de cuentos de detectives). También se dijo que intentó suavizar esa imagen un tanto austera y puritana en Pequeño órgano para el teatro o Kleines Organon (concluida en 1948)[6] con el objetivo de facilitar su regreso a los escenarios europeos de la posguerra; dado que, como ya he sugerido antes, Brecht siempre pensó que la ciencia y la adquisición de conocimiento “científico” (Wissenschaft) eran entretenidas, podemos considerar que esa modificación fue relativamente retórica (aunque el estudio filológico del surgimiento y el reemplazo de la terminología y las formulaciones brechtianas es claramente una

actividad significativa y por cierto útil).

No obstante, Brecht parece haber planteado las cuestiones del placer, del entretenimiento y de lo "culinario" de una manera no moralizante y más bien funcional o situacional; así, acerca de los clásicos teatrales[7] y del contenido progresista e intelectual que alguna vez tuvieron pero hoy han perdido, Brecht observaba que:

Das Bürgertum musste seine rein geistigen Bemühungen so ziemlich liquidieren in einer Zeit, wo die Lust am Denken eine direkte Gefährdung seiner wirtschaftlichen Interessen bedeuten konnte. Wo das Denken nicht ganz eingestellt wurde, wurde es immer kulinarischer. Man machte zwar Gebrauch von den Klassikern, aber nur mehr kulinarischen Gebrauch (XXI, 310).

La burguesía se vio obligada a liquidar sus esfuerzos puramente intelectuales en un período en el cual los placeres del pensamiento probablemente implicaban riesgos inmediatos para sus intereses económicos. Y allí donde el pensamiento no se extinguió por completo, se volvió todavía más culinario. Los clásicos todavía seguían en uso, pero el uso era cada vez más culinario.

Esta idea se yuxtapone de una manera extraña e inquietante con el diagnóstico de la filosofía burguesa que hace Lukács en Historia y conciencia de clase; y podría sugerir una lectura de los males de la cultura de masas en cierto modo diferente de la notoriamente propuesta por la Escuela de Frankfurt (en el capítulo "La industria cultural" en La dialéctica del iluminismo, de Adorno y Horkheimer). Hay aquí una sugerencia, no de censura lisa y llana, sino de autorrepresión instintiva del pensamiento real, de un alejamiento demasiado a sabiendas de cualquier cosa que pueda conducir a verdades desagradables y a ideas de acción que conlleven una promesa de culpa o exijan un cambio de vida. Este no es, a mi entender, un análisis "marxista vulgar" (aunque más adelante tendremos que analizar sus implicaciones para la concepción de la

ideología de Brecht). Por el contrario, parecería presentar ciertas afinidades con la visión que tenía Freud de un paciente al que llamaba el Hombre de las Ratas, quien se hacía el estúpido y dejaba de pensar para no enfrentar las realidades no deseadas y por lo tanto inconscientes de su propia existencia.[8] La actual sociedad de consumo, en Estados Unidos y cada vez más en todas partes, enfrenta un dilema similar y un bloqueo similar en lo atinente a pensar en los resultados finales de su sistema socioeconómico; y ciertamente ha sacrificado a sus clásicos a cambio de distracciones culinarias mucho más elaboradas. Pero convendría dejar en claro que la posición de Brecht sobre los placeres de la cultura de masas refleja la vieja oposición entre populismo y elitismo de una manera inesperada: la clave para pensar históricamente la estética y la cultura no es el placer, sino su función.

Esto también coloca a Brecht en una posición oblicua respecto de las tradiciones del modernismo artístico, que por lo demás podría haber representado una transición de la exposición especializada de la dramaturgia brechtiana a sus implicaciones filosóficas más profundas. Brecht podía ser un ignorante tan absoluto como el propio Lukács en lo que concierne a las corrientes más herméticas del modernismo,[9] pero rechazó la condena de Lukács a las técnicas “experimentales” en nombre de un “formalismo” supuestamente decadente y propuso discutir el tema en términos de “realidad” y no de “realismo”:[10] Robbe-Grillet defendió su propia nueva novela del mismo modo contra la imagen ideal de un Balzac canonizado.[11] Pero hoy estamos más allá de todos los escándalos técnicos de un modernismo ahora clásico, de modo que este debate pasado de moda parece haber sido reemplazado por otro muy diferente, que opone la literatura en general (el realismo junto con el modernismo) a la cultura de masas o, en otras versiones, a lo visual o lo espacial, a lo televisivo o lo electrónico. El pensamiento de Brecht sobre el modernismo exige así ser umfunkionert (reconstruido y readaptado, uno de sus términos favoritos) según los lineamientos del modernista tardío o de Robbe-Grillet, donde el contenido filosófico de lo estéticamente moderno se encuentra en la crítica de la representación.

De hecho, el propio Brecht desempeñó un papel central en el desarrollo de ese tema y de esa crítica, visible en la obra de sus

discípulos más importantes, cuyos prestigiosos destinos de hecho han tendido a oscurecer su participación en el asunto. Pero ningún estudio que se precie sobre la carrera de Roland Barthes puede darse el lujo de omitir sus orígenes brechtianos (y asimismo sartrearnos): sus ya clásicas Mitologías prepararon el camino para que el efecto de extrañamiento hiciera su entrada triunfal en la teoría francesa. En cuanto a Walter Benjamin, su influencia póstuma (cuyo ascenso es tan inexorable como la caída de Barthes, y es también aparentemente inmune a "la fatiga de Brecht" en tanto ha lanzado toda una nueva carrera desde la "unificación") ahora parece orientarse en dos direcciones distintas a la vez: hacia lo posmoderno –a raíz del intachable prestigio de sus ensayos sobre la tecnología– y hacia el misticismo del lenguaje –resultante de la mayor familiaridad con sus primeros escritos–. La primera de estas dos direcciones, al menos, está sujeta a parecer bastante diferente una vez repuesta en su contexto brechtiano original; mientras que los lineamientos del Benjamin posterior, profundamente brechtiano, todavía no han surgido claramente debido a la generalizada falta de familiaridad con su infatigable producción como crítico literario y reseñista de libros. Lo que provisoriamente necesitamos conservar de Benjamin es su observación acerca de que Brecht le enseñó lo que era la situación intelectual y la situación socioeconómica del escritor bajo el capitalismo: esa reflexión otorga una cualidad distintiva a toda su obra posterior y caracteriza a Benjamin simultáneamente como marxista y como modernista.[12]

El efecto V, entonces,[13] no es el único rasgo de modernismo en Brecht y ni siquiera su rasgo central (en particular, tendremos la oportunidad de analizar un rasgo específicamente autorreferencial de su obra en la Parte II). Pero parece aconsejable "volver extraño" o "desfamiliarizar", a su vez, el llamado efecto de extrañamiento para poder expresar su función original e histórica y asimismo capturar la variedad de formas que puede adoptar. Brecht ofreció muchas "definiciones" de este término, que parece haber migrado del "ostranenie" o "volver extraño" de los formalistas rusos vía las numerosas visitas a Berlín de modernistas soviéticos como Eisenstein o Tretiakov.[14] Al igual que el concepto de "montaje" de Eisenstein, le permitió organizar y coordinar una gran cantidad de rasgos distintos en su práctica y su estética teatral.

A veces se lo evoca en términos del efecto al que da nombre. Hacer que algo nos parezca extraño, y por lo tanto nos obligue a mirarlo con nuevos ojos, implica la precedencia de una familiaridad general, de un hábito que nos impide mirar las cosas tal como son, una suerte de adormecimiento de la percepción: en esto suelen hacer hincapié los formalistas rusos, cuyo enfoque propone una especie de psicologización de lo Novum y una defensa de la innovación en términos de la frescura de la experiencia y la recuperación de la percepción.

Pero Brecht también, y más a menudo, inventariaba las técnicas que contribuían a "volver extrañas" las cosas; y si bien no se limitó al teatro (tiene algunas páginas maravillosas sobre Brueghel, por ejemplo[15]), la mayor parte de las técnicas así inventariadas son técnicas teatrales que recomiendan una forma específica de actuación y de extrañamiento: pasar letra, por ejemplo, o mostrar cómo es el personaje que se está representando y cuáles son sus rasgos característicos sin intentar "transformarse" en él. Estas técnicas se extienden a los aspectos físicos de la escenografía y los "carteles", y también al uso de la música. Pero sería importante entender todo esto, además –a la manera de las meditaciones de Loyola o de la disciplina espiritual de Grotowski–, como un modo simbólico o un método para procesar la realidad: las "técnicas" mismas tienen un sentido simbólico por derecho propio, no son simples medios que conducen a un fin.

No obstante, ese fin también posibilita una tercera vía de aproximación al efecto V –o quizás una tercera y una cuarta vías–, dado que el primero de estos dos fines o aspiraciones es también una especie de efecto y es, en sí mismo, un medio para llegar a otra cosa. Esto es, por supuesto, la clausura o el cierre de la Einfühlung, [16] de la empatía y hasta de la simpatía: el objeto de polémicas con Aristóteles ("compasión y temor") y Stanislavski, y el eslogan más notorio del arsenal brechtiano, nos permite (con una mirada de soslayo a Die Massnahme) acusar a su teatro de ser frío e intelectualista por un lado y propagandístico y didáctico por el otro. Su ambigüedad deriva de la formulación negativa, que permite todo un espectro de polémicas como las que acabamos de mencionar pero no se ocupa de esclarecer la naturaleza del efecto: es decir, su propósito o función.[17]

De allí la cuarta y última formulación, en última instancia política, del efecto V, que pretende subsumir todas las anteriores y al mismo tiempo observarlas bajo una nueva luz. Aquí lo familiar o habitual es reidentificado como lo "natural" y su extrañamiento desvela esa apariencia, cosa que también sugiere lo inmutable y lo eterno, y muestra que el objeto es "histórico"; a lo cual puede agregarse, a manera de corolario político, que está hecho o construido por seres humanos y por lo tanto también puede ser modificado por ellos e incluso reemplazado. Esta forma última, y las categorías que la enmarcan, será la versión que Roland Barthes popularizará en Francia y el punto de partida de un postestructuralismo propiamente brechtiano, como veremos luego.

Por el momento, sin embargo, es conveniente no limitarse a historizar el efecto V, sino también captar su función política en el Iluminismo burgués. El propio Brecht reunió una importante cantidad de ejemplos de los "clásicos" a pesar de haber adoptado, para la primera exposición completa, las convenciones del teatro chino.[18] También hay versiones modernas: "Un hombre bebe vino delante de unas mujeres arrodilladas".[19] La frase de Sartre nos alerta sobre la relación constitutiva, en su primera manifestación en el siglo XVIII, del efecto V con la crítica de la religión y de sus instituciones. En este período de la revolución burguesa, y del empeño político de los escritores revolucionarios en socavar el ancien régime, la religión es lo más "antinatural" de todo y exige ser desfamiliarizada y mostrada en toda su extrañeza. La religión, l'infâme de Voltaire, es el fundamento ideológico del sistema aristocrático o de castas; y el ataque contra ese sistema exige la continua crítica de los conceptos de sangre y de rango –de diferenciación natural– que sostienen al régimen y de los cuales las imágenes cada vez más frecuentes de sacerdotes perversos que han ejercido su nefasta influencia sobre un amplio espectro de despotismos históricos no son sino la expresión más melodramática. Desde Montesquieu hasta Voltaire, entonces, se recurre al efecto de extrañamiento para subrayar la artificialidad del antiguo régimen y promover las nuevas concepciones burguesas de simplicidad y naturaleza humana universal.

Deberíamos agregar que en la representación que hace Brecht de la religión y los dioses estos siempre aparecen como una

superestructura flotante: los dioses existen, como en La buena persona de Sechuán, para sostener estándares éticos puros; pero no pueden intervenir, sobre todo porque “in das Wirtschaftliche können wir uns nicht mischen” (VI, 184: “No podemos involucrarnos con lo económico”). Dios se explica a sí mismo más extensamente en el siguiente fragmento, uno de los primeros borradores de Santa Juana...:

Ich habe da ein Buch über die Konjunkturforschungen. Die Krisen sollen da auf Naturgesetzen beruhen. Da frage ich Sie aber doch, davon müsste schliesslich ich auch etwas wissen. Und ich sage Ihnen, kein Wort davon ist wahr! Ich habe mit Wirtschaft nie das Geringste zu tun gehabt. Für mich ist Wirtschaft überhaupt nicht vorhanden. Ich habe mich nie in sie eingemischt, und ich werde mich nicht einmischen (III, 453).

Aquí tengo un libro de investigación acerca de las coyunturas. Se supone que las crisis están gobernadas por la ley natural. Pero ahora les pregunto: si ese fuera el caso ¿no les parece que yo tendría que ser el primero en saberlo? Por lo tanto, les digo que en eso no hay verdad. Yo jamás tuve absolutamente nada que ver con la economía. Nunca me involucré en esas cuestiones y jamás me involucraré.

De este modo Dios testimonia contra sí mismo y contra las superestructuras en general (es decir: contra el liberalismo, la ética y la filantropía, pero no contra el arte ni la cultura[20]) y al hacerlo abre un espacio y da un pretexto para el enjuiciamiento y para un ritual jurídico que, a veces (como en Mahagonny o en La novela de los tres centavos), puede volverse en su contra.

Pero este coletazo de la gran estrategia política del Iluminismo –su polémica contra la religión, en la cual se desarrolla en primer lugar el arma fundamental del efecto V– suscita preguntas sobre la atemporalidad del extrañamiento en el mundo secular del siglo XX.

¿Nosotros todavía creemos que nuestras instituciones, y las consecuencias que conllevan para nuestras subjetividades y nuestra conducta, son de algún modo atemporales y eternas? Barthes lo creía así, y su paciente pero decidida demostración de la naturalidad profundamente sentida de nuestro mundo social (en Mitologías) convalida el efecto de extrañamiento en tanto arma política.

Pero también podría argumentarse que la religión –incluso la religión secularizada– ha cesado de desempeñar un papel ideológico fundamental en el capitalismo moderno. En el influyente concepto de las tres etapas de la historia de Auguste Comte es la metafísica la que suplanta a la religión en la era burguesa: las abstracciones filosóficas toman el lugar de aquellas que fueron hipostasiadas como fuerzas en el período teológico. En ese caso, es precisamente la crítica de la metafísica –y, dentro de ella, la crítica de la representación– la que establece una continuidad con la anterior crítica iluminista de la religión; lo cual implica que la tercera etapa –el positivismo, el gradual marchitamiento de la metafísica en favor de lo empírico– exigirá una estrategia bastante diferente. Habermas dio un golpe maestro al localizar la partición de caminos del pensamiento crítico moderno en el momento de la sucesión hegeliana[21] y al establecer su diagnóstico de las corrientes filosóficas contemporáneas a la luz de la escisión tripartita entre el propio Marx, los hegelianos conservadores de derecha y los jóvenes hegelianos de Bruno Bauer –predecesores, en muchos sentidos, de todas las críticas contemporáneas de la metafísica–. Porque no sólo continúan y perpetúan la tradición para la cual el socavamiento de los conceptos metafísicos reemplaza a la crítica de la religión en tanto acto radical más fundamental; también ofrecen el arsenal más nutrido de métodos para la crítica de la ideología y, por cierto, para las teorías de la ideología (como sea que se denomine ese fenómeno en sus diversas versiones contemporáneas).

Por lo tanto, en el contexto presente interrogaremos las implicaciones filosóficas del efecto de extrañamiento brechtiano, y en particular intentaremos yuxtaponer dos vías que parecen conducir a un radicalismo contemporáneo. Por ejemplo, si decidimos identificar el efecto V con un nominalismo que algunos han localizado en el surgimiento mismo de la modernidad,[22]

nuestra estrategia confrontará una situación en la cual las categorías artificiales de los diversos universales –tantos como palabras o nombres haya– sirven para clasificar una gran cantidad de existentes radicalmente distintos y para oscurecer u ocultar su diferenciación. Quitar los nombres se transforma así en una forma de terapia filosófica que promete devolvernos la frescura de la experiencia en crudo (en una suerte de equivalente filosófico de la estética de los formalistas rusos). Por cierto, no olvidemos que Schopenhauer acusaba a Kant de haberse olvidado de incluir la categoría de la "cosa" dentro de su lista de las formas mentales con que organizamos el mundo exterior;[23] en este punto, al eliminar este último nombre, la categoría de cosidad, u objetualidad, parecería ciertamente confrontarnos con alguna forma última y primordial del fluir bergsoniano o deleuziano. Sin embargo, es en cierto modo paradójico yuxtaponer esta versión de la realidad con la sino-brechtiana –aparentemente tan afín en espíritu– de un río casi heracliteano del Tao en el que jamás entramos dos veces.

Mientras tanto, el nominalismo brechtiano –si deseamos llamarlo así– trabaja sobre un sistema de nombres bastante diferente: no sólo nuestra nomenclatura tradicional para las instituciones y la conducta social humanas, sino también el sistema histórico de la "psicología" como tal, las palabras y los conceptos heredados para designar los diversos sentimientos y emociones. Desde esta perspectiva, el efecto V parece generar una sátira social antes que una crítica de la metafísica; por lo tanto, al menos cabrá preguntarnos cuán incompatibles son en realidad estos dos objetivos.

5

Autonomización

Parece posible redefinir el efecto de extrañamiento en términos de una sustitución lingüística bastante diferente, particularmente si

rastreamos su espíritu hasta las teorías del drama “épico”, o del teatro que lo precedió hacia fines de la década de 1920. Porque siempre es necesario recordarle al lector en idioma inglés, y quizá también al lector en lengua alemana, que el término crucial –“épica”– no conlleva bajo ningún concepto las encumbradas y clásicas asociaciones de la tradición homérica, sino más bien algo tan común y cotidiano como la narración o el “relato”. En ese caso: teatro narrativo versus teatro teatral, anécdotas versus discursos, un acontecimiento conduce a otro en vez de adoptar poses y posturas en un conflicto escultural.

Y si pensamos en las tradiciones de la investigación moderna sobre relato oral o “épico”, también comprenderemos que uno de los rasgos de la narración en general, particularmente en la práctica de la narración magistral, es que puede expandirse o contraerse, prolongarse en detalles grandiosos o sabrosos durante horas o concentrarse en la anécdota más jugosa. Es precisamente esta propiedad particular de la narrativa la que permite un primer acercamiento al extrañamiento, junto con las líneas de aquella observación de Döblin que Brecht a menudo citaba: “Epik könne man in Gegensatz zur Dramatik sozusagen mit der Schere in einzelme Stücke schneiden” (XXII, 107-108): “A diferencia de lo que ocurre con el drama, es posible cortar el relato en muchas piezas separadas, como si se lo cortara con tijeras” (Willett, 70). Es un proceso que opera indistintamente sobre lo real y sobre el texto cultural pre-dado; y sin embargo es también una tendencia literaria que se desarrolló e intensificó durante todo el modernismo y a la que llamaremos “autonomización” a raíz de que los episodios de la narración, así divididos en segmentos más pequeños, tienden a adquirir una independencia y una autonomía propias (las “piezas separadas” continúan siendo “lebensfähig” [viables], siguiendo a Döblin). El Ulises de Joyce claramente ofrece el ejemplo más impactante de esa clase de producción narrativa, en la cual los capítulos separados terminan por seguir cada uno su propio rumbo, desarrollando estilos y estructuras diferentes entre sí, y en última instancia resultan tan distintos unos de otros como los diversos órganos del cuerpo humano (la analogía pertenece al propio Joyce). Sin embargo, cabe agregar que la autonomización no es un proceso que pueda ponerse en marcha con impunidad: por el contrario (como lo testimonia el ejemplo de Joyce), una vez activado, tiende

a reducirse a las unidades más pequeñas de la narración y a hacer que las oraciones individuales sean también potencialmente autónomas, como advirtieron Sartre y Nathalie Sarraute acerca de las frases de Flaubert en el surgimiento del modernismo.

Es indudable que en el teatro brechtiano la autonomización será bastante distinta, dado que ocurre dentro de un medio diferente en el que la acción debe ser primero traducida a una forma narrativa (como veremos en el siguiente artículo), para que luego esa forma narrativa pueda a su vez ser sometida al análisis y la disyunción segmentarias. Pero el emblema del proceso aparece, para que todos podamos leerlo, en el (probablemente) más famoso de todos los Merkmale teatrales de Brecht –es decir, los títulos o carteles que se despliegan sobre el escenario para enmarcar una escena determinada o nombrar una canción, y que evocan los encabezamientos de capítulos de las novelas del siglo XVIII que anunciaban sus contenidos al lector curioso (o tal vez renuente)–: "en la cual" podría entonces transferirse inmediatamente a la secuencia de escenas brechtiana:

der Marketenderin Anna Fierling, bekannt unter dem Namen Mutter Courage, kommt ein Sohn abhanden (VI, 9).

der Feldprediger beklagt, dass seine Talente brachliegen, und die stumme Katrin bekommt die roten Schuhe (VI, 53).

[En la cual] Anna Fierling, conocida como Madre Coraje, pierde un hijo.

[En la cual] el capellán se queja de la falta de atención a sus talentos y Katrin, la muda, recibe los zapatos rojos.

Estos títulos narrativos, está claro, también marcan y registran la cronología de la historia mayor –la Guerra de los Treinta Años– por la que están condenados a pasar los destinos menores de Madre Coraje y su familia; por cierto, median entre ambos, y por lo tanto se aproximan a la otra recomendación típica de Brecht: narrar el relato de la experiencia individual como se cuenta la historia en los libros de historia. Pero las escenas –y cabe recordar que en esta obra en particular, deliberadamente proyectada en forma de crónica, las escenas son episodios y los episodios están temporalmente separados entre sí– también constituyen las etapas de una gran lección que Madre Coraje no logra aprender; y son los componentes de esa lección los que se presentan rotos y alineados ante nuestros ojos como un proceso de aprendizaje negativo.

Podemos ver cómo sería un proceso de aprendizaje positivo en otro drama materno, la versión brechtiana de La madre de Gorki, donde la lección se rompe y se fragmenta con confianza, más allá del título obvio:

Die Mutter sieht mit Kummer ihren Sohn in der Gesellschaft revolutionärer Arbeiter (III, 265).

La madre sufre al ver a su hijo involucrado con trabajadores revolucionarios.

El “sufrimiento” o el dolor de la madre, sin embargo, puede ser dividido en las partes que lo componen y por ende ser utilizado productivamente para su propia transformación. Así, en un primer momento Pelagea Wlassowa, que desaprueba el accionar radical, siente desagrado y preocupación por las malas compañías de su hijo. En un segundo momento, aprende algo sobre el peligro y en particular sobre la represión policial. En un tercer momento desarrolla cierta curiosidad por los contenidos de los volantes que la policía buscaba y que su hijo planeaba repartir junto con sus amigos. Los volantes, en sí mismos, contienen una lección. Y en el

último segmento de esta escena, Pelagea decide repartir ella misma los volantes para evitar que su hijo corra peligro o sea arrestado y encarcelado. Todavía no estamos frente a una conversión completa a la causa revolucionaria: para eso tendrá que transcurrir el resto de la obra. Pero no obstante es una secuencia autonomizada, en la que la separación temporal de los momentos entre sí resulta crucial para la articulación del "mensaje". Obviamente sería tedioso que cada uno de estos segmentos fuera formalmente separado de los otros mediante el sistema de títulos o carteles, pero basta recordar el cine mundo, y su mucho más exhaustiva interpolación de "subtítulos", para comprender el espíritu de la autonomización brechtiana. Aquí, sin embargo, no son las palabras del diálogo sino más bien el sentido y las funciones del gesto –el gestus, que incluye el diálogo verbal– los que son segmentados y presentados momento a momento.

La autonomización modernista de la obra conlleva dos tendencias gemelas contradictorias (y no obstante dialécticamente idénticas): hacia el minimalismo por un lado y hacia la megaestructura por el otro. Porque si la lógica de producción de la obra radica en el análisis –en el sentido literal del vocablo griego ana-luein, romper–, da lo mismo que el ideal por antonomasia consista en ese último denominador común de una suerte de silencio que es sinónimo de pureza estética en una obra de Beckett, o bien en una adictiva y casi infinita expansión de la obra que, como en Musil, no necesita un cierre particular aun cuando no pueda caracterizársela como "incompleta". Ambas tendencias están presentes en Brecht, junto con una buena cantidad de incompletud genuina.

El proceso necesita una identificación que trascienda lo estético; tampoco las diferentes versiones del "análisis" –médico, lógico, matemático, crítico: disolver los vínculos y las interrelaciones, devolver el "objeto" a sus partes constituyentes– son en definitiva tan relevantes como su formulación histórica más sucinta y poderosa en el segundo precepto metodológico de Descartes: "De diviser chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre".[24] El deslizamiento entre dividir los problemas en sus partes más pequeñas y realizar el mismo proceso de análisis sobre cosas o sobre otros fenómenos sustantivos es en sí mismo un índice

de reificación: no necesitamos recurrir a Bergson para observar que si una entidad –ya sea una cosa o un problema– es divisible de esta manera, de todos modos ya estaba en route en forma general hacia la espacialización y la reificación. Es por esto que, en el otro extremo de la historia del capitalismo, el triunfo supremo del método cartesiano llega con Taylor y el "gerenciamiento científico"; aquí, una vez más, es el tiempo de la realidad (y no el espacio) el que es "analizado" y escindido en sus más pequeñas unidades (el análogo espacial –la línea de montaje de Ford– sigue a la nueva reorganización temporal); y la "racionalización" weberiana encuentra su ejemplo primordial y su manifestación privilegiada cuando las prácticas tradicionales –procedimientos de trabajo transmitidos de generación en generación en forma de gestos relativamente completos y "totalidades" significativas– son sustituidas por segmentos nuevos y artificiales, y series de movimientos aislados sin significado alguno, cuya sucesión regulada resulta en una mayor eficiencia y en una productividad más vasta y más rápida. Cabe recordar aquí la admiración de Lenin y Gramsci hacia los nuevos métodos, aunque la función del taylorismo –y el gran libro de Harry Braverman sobre el tema muestra que fue una intención deliberada del proceso–[25] era despojar a los trabajadores del poder de tomar decisiones y de cualquier clase de control sobre el proceso laboral, restringiendo esos dos aspectos a la relativamente nueva casta de los gerentes.

Pero la reificación –en este sentido específicamente weberiano y bergsoniano de la divisibilidad de un proceso realizado sobre una entidad semejante a una cosa– es una tendencia que no se limita exclusivamente a la ciencia y la tecnología, por un lado, y al proceso laboral por el otro: es, más bien, una ley social tendencial que tiene efectos y consecuencias definitivos sobre la estética y la obra de arte. Adorno sólo es el más destacado entre quienes han intentado definir el modernismo estético en términos de reificación, y de una manera doble: porque la reificación define la situación y el elemento que la obra desea resistir, pero también define la lógica de esa resistencia, como una suerte de remedio homeopático que luchara contra la lógica general de la objetivación a través de la objetivación de sus propias formas.

Queda por demás claro que la adopción brechtiana de la reificación

como “método” teatral y representacional es incluso más ambivalente porque, si bien incorpora el espíritu de la admiración leninista por el fordismo, al mismo tiempo busca restaurar de inmediato aquello que es verdaderamente comprensible en la acción y en el comportamiento humanos, volviendo incomprensible esa conducta: “Alcanzar el realismo por medio del cubismo” podría ser una descripción bastante adecuada de este fenómeno. No obstante, la duda que plantean algunos críticos como Lukács –¿la obra modernista reificada distancia y subvierte las reificaciones sociales más generalizadas de la modernidad, o simplemente las replica y las perpetúa?– evidentemente no es tan relevante, dado que está claro que el propio Brecht desea eliminar las formas peculiares de conducta que está en proceso de volver extrañas sobre el escenario y de desplegar bajo la forma de sus unidades o partes constitutivas o atómicas.

Por el momento, sin embargo, regresaremos a las implicaciones filosóficas de esta lógica de la autonomización y a sus implicaciones para la acción humana en general. (Veremos que también está acompañada por una especie de autonomización en el reino de la subjetividad, cuya importancia no es desdeñable.) Por cierto, postular la maleabilidad analítica de la acción ya es una manera de de-reificarla o, en otras palabras, liberarla de la unidad de su forma. La racionalización weberiana siempre tuvo –para retomar nuestra discusión anterior– un lado positivo: la nueva libertad que es consecuencia de la destrucción de la tradición. En Brecht, sin embargo, esta clase de liberación no se expresa mediante una retórica de la libertad sino, más bien, a través de algo más productivo: la totalidad del mensaje y del contenido político del efecto V; es decir, revelar que lo que siempre se consideró eterno o natural –el acto reificado, con su nombre y su concepto unificadores– es meramente histórico, una especie de institución que cobró existencia gracias a las acciones históricas y colectivas de la gente y sus sociedades, y que por lo tanto ahora queda revelado como modificable. Lo que la historia ha consolidado como una ilusión de estabilidad y sustancialidad puede volver a disolverse y puede volver a ser reconstruido, reemplazado, mejorado, “umfunktioniert”. El proceso de la autonomización estética, al dividir la acción en sus partes más pequeñas, tiene por lo tanto un significado simbólico y al mismo tiempo epistemológico: muestra lo

que es “realmente” el acto, sin duda; pero la actividad misma de dividirlo en partes y “analizarlo” es un proceso alegre, una suerte de juego creativo, en el que se forman nuevos actos con fragmentos de los viejos, en el que toda la superficie reificada de un período que estaba aparentemente más allá de la historia y más allá del cambio es sometido a una primera deconstrucción lúdica antes de llegar a la reconstrucción colectiva real, social y revolucionaria. Titubeamos en llamar recreación ética, psicológica o psicoanalítica a este significado simbólico individual, aunque la idea de una ética de la producción es atractiva y podría ayudarnos a rescatar ese término tan difamado (en una situación histórica aparentemente dominada por el consumo y la distribución/comunicación) y volver a vincularlo con un constructivismo emergente, lo cual también puede leerse como un intento de superar la parálisis y la impotencia, el fracaso de la acción individual y la sensación de una situación global imposible de ser modificada. En cualquier caso, esa es la energía alegórica suplementaria de la autonomización brechtiana: la capacidad de exteriorizar nuestras acciones posibles o virtuales, la utilización de un espectáculo que se hace por única vez (y por lo tanto es aparentemente inmodificable, pero sólo aparentemente inmodificable) para transmitirle al público la sensación de mútiples posibilidades.

Existe una dimensión filosófica de un rasgo de la dramaturgia brechtiana que sus discípulos llevaron luego en la dirección de la metafísica, rumbo que el propio Brecht parecía dispuesto a seguir. Así Benjamin, encarnando y objetualizando el método brechtiano en un nuevo aparato –la cámara–, celebra la capacidad de Brecht de desvelar dimensiones espaciales de nuestra existencia que estaban ocultas, por así decirlo, bajo los convencionalismos de la estatura humana: vale la pena citar detalladamente el pasaje, y no sólo por la yuxtaposición característicamente benjaminiana entre el cine y la “psicopatología” freudiana de los deslices lingüísticos (que en sí mismos “revelaban dimensiones de profundidad en una conversación que hasta entonces parecía transcurrir en la superficie”[26]) sino también, y sobre todo, porque revela la naturaleza brechtiana de la cámara, por decirlo de algún modo:

Mediante primeros planos de las cosas que nos rodean, enfocando detalles ocultos de objetos familiares, explorando entornos comunes y corrientes bajo la ingeniosa guía de la cámara, el cine, por un lado, amplía nuestra comprensión de las necesidades que rigen nuestras vidas; por otro lado, nos permite acceder a un campo de acción inmenso e inesperado. Nuestras tabernas y nuestras calles metropolitanas, nuestras oficinas y nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones de ferrocarril y nuestras fábricas parecían habernos encerrado contra toda esperanza. Entonces llegó el cine e hizo volar en pedazos este mundo-cárcel con la dinamita de una décima de segundo, de modo que ahora, en medio de sus ruinas y desechos dispersos por todas partes, seguimos viajando con espíritu sereno y aventurero. Con los primeros planos, el espacio se expande; con la cámara lenta, el movimiento se prolonga. Agrandar una instantánea no es solamente volver más preciso lo que de todos modos era visible, aunque poco claro: revela formaciones estructurales enteramente nuevas. Así también, la cámara lenta no sólo presenta cualidades del movimiento que nos resultan familiares, sino que revela otras totalmente desconocidas, y "que, lejos de parecer movimientos rápidos retardados, producen el efecto de un movimiento singularmente deslizante, flotante, sobrenatural" [Rudolf Arnheim]. Evidentemente, ante la cámara se abre una naturaleza diferente de la que se presenta al ojo desnudo.[27]

Sin embargo, la versión de Benjamin parece relativamente hermenéutica: incluso cuando insiste en los procesos tecnológicos que el montaje nos oculta, subraya las maneras en que "el equipamiento mecánico ha penetrado profundamente en la realidad";[28] de modo tal que la comparación culminante con el cirujano ya está implícita:

Aquí la pregunta es: ¿en qué comparar al camarógrafo con el pintor? Para responderla, podemos recurrir a una analogía con una intervención quirúrgica. El cirujano representa el polo opuesto del mago. El mago cura a una persona enferma por imposición de manos; el cirujano corta el cuerpo del paciente. El mago mantiene la distancia natural entre el paciente y él; si bien la reduce muy

ligeramente al imponer las manos, la aumenta enormemente en virtud de su autoridad. El cirujano hace exactamente lo contrario; al penetrar en el cuerpo del paciente, reduce enormemente la distancia existente entre el paciente y él; y la aumenta, pero muy poco, gracias a la cautela con que se mueven sus manos entre los órganos. En suma, a diferencia del mago –que aún continúa oculto en el médico practicante–, en el momento decisivo el cirujano se abstiene de enfrentar al paciente de hombre a hombre; en cambio, penetra en él a través de la operación. El mago y el cirujano son comparables al pintor y al camarógrafo. El pintor mantiene en su obra una distancia natural respecto de la realidad, el camarógrafo penetra profundamente en su trama.[29]

La perspectiva hermenéutica no sólo es la más contemplativa y epistemológica que hemos podido encontrar en la obra de Brecht; también podemos observar que, por más que se ponga énfasis en el diagnóstico, la enfermedad y la cura, la imagen de la intervención puramente quirúrgica no incita a la acción ni produce praxis en la misma manera en que lo hacen los textos teatrales; aunque en algún sentido pueda producirlas: “Cuanto más frecuentemente interrumpimos a alguien en el acto de actuar, más gestos resultan de ello”.[30]

Aquí tenemos, en cierto sentido, un análisis sin reconstrucción subsiguiente. Pero también parece posible que sea el resultado del medio en cuestión: por más que Kuhle Wampe[31] sea un logro espléndido, los pensamientos y los proyectos de Brecht en Hollywood no sugieren particularmente una imaginación receptiva a las posibilidades del cine afín a la de sus futuros discípulos cienematográficos (Godard, por ejemplo). Brecht poseía un sentido más agudo de las posibilidades de montaje de la fotografía; mientras que el propio Benjamin, quizá, llevó la “ética de la producción” brechtiana mucho más allá y todo lo lejos que llegaría respecto del cine de su época, transformándola –en su otro gran ensayo tecnológico, “El autor como productor”– en una forma clásica de autorreferencialidad modernista, en la cual la productividad de la forma artística es una alegoría de la productividad del sistema socioeconómico. Pero esto se acerca más

a las ideas de Brecht sobre la modernidad que a sus ideas sobre el arte.

En lo atinente al texto escrito o literario impreso, tal vez sea Roland Barthes quien llegue más lejos en cuanto a desarrollar una forma de autonomización específica para este, ahora muy lejanamente relacionada con sus orígenes brechtianos. Tomando prestado de Aristóteles el término "proairesis" (elección racional), Barthes teoriza sobre el llamado "código proairético", una prescripción de extrañamiento que nos permite ahondar todavía más en las estructuras del acto mismo –incluso más profundamente que la cámara de Benjamin– en el proceso de sustituir el modelo hermenéutico benjaminiano por lo que claramente consideraba un modelo semiótico, que también puede ser comparado con la traducción:

¿Qué es una serie de acciones? El despliegue de un nombre. ¿Entrar? Puedo desplegarlo en "aparecer" y "penetrar". ¿Salir? Puedo desplegarlo en "querer salir", "detenerse", "volver a salir". [...] Según parece, se requieren alternativamente dos sistemas de despliegue (dos "lógicas"). La primera fragmenta el título (el sustantivo o el verbo) según sus momentos constitutivos (la articulación puede ser ordenada: comenzar/continuar; o confusa: comenzar/parar/salir). El segundo sistema adscribe acciones contingentes a una palabra guía (decir adiós/confiarse a/abrazar). Estos sistemas –uno analítico, el otro catalítico, uno definicional, el otro metonímico– no tienen otra lógica que la de lo ya visto, ya leído, ya hecho: la lógica de los imperios y de la cultura.[32]

Aquí el énfasis se traslada de la naturaleza divisible de la realidad al sistema de palabras y nombres que la unifica; no obstante, se intenta una comparación más bien estructuralista y puntual con el dinero y el intercambio, menos en la dirección de la sinonimia que en la del cierre (o la apertura de un amplio abanico que poco tiene que ver con los "pliegues" leibnizianos y barrocos de Deleuze):

Así, leer (percibir el aspecto legible del texto) es proceder de nombre en nombre, de pliegue en pliegue; es plegar el texto de acuerdo con un nombre y desplegarlo según los nuevos pliegues de ese nombre. Esto es proairetismo: un artificio (o arte) de lectura que busca los nombres, que se esfuerza por alcanzarlos: un acto de trascendencia lexical, una tarea de clasificación llevada a cabo sobre la base de la clasificación del lenguaje –una actividad maya, como dirían los budistas, un relato de las apariencias, pero como formas discontinuas, como nombres.[33]

El trayecto de Barthes hacia lo sin nombre, hacia un flujo deleuziano último y no codificado que podría subyacer a todas las cosas, propone evidentemente un espíritu bastante diferente al de los órganos y las dimensiones macro o microespaciales de Benjamin y al del muy distinto fluir del Tao en los momentos más chinos de Brecht. Por cierto, una vez superada la superficie, el pasaje barthesiano parece más alemán en un sentido estereotipado –más afín a Schopenhauer o Wagner– que la claridad de staccato que proponían los propios alemanes, con esta calificación: que Barthes –él mismo un satírico en la tradición brechtiana, particularmente en sus Mitologías que tanto le deben a Brecht– también insiste utilitariamente en la necesaria contrapartida dialéctica a esta corriente de ser sin nombre: es decir, en términos estereotípicos, en el empirismo preexistente de las palabras y los nombres que lo codifican u organizan. Esta materia prima social preexistente –aquello que la obra, a través de sus procesos y operaciones analíticos, necesita trabajar, cortar, anatomizar satíricamente– es el eslabón vital entre el modernismo de Brecht y las realidades a las que su realismo desea permanecer fiel. Así como los textos brechtianos son agresivamente intertextos, notoriamente plagios o reelaboraciones de "originales" preexistentes (más de mil años de poesía china construida sobre alusiones a versos anteriores), también sus operaciones dramatúrgicas se apoyan en un subtexto preexistente, que es en sí mismo un intertexto, del material social nombrado –la sustancia, como podría haberla llamado Hjelmslev– ya organizado en su expresión estereotípica, la sociedad ya totalmente verbal que impone sus nombres y sus interpretaciones, sus pliegues, incluso sobre sus componentes más no-lingüísticos y

materiales; y la insistencia de Barthes saca a la luz todo lo que ya es profundamente postestructural y "textual" en Brecht.

Pero también nombra, secretamente, la dramaturgia que lleva dentro de sí: porque el curioso término aristotélico que Barthes toma prestado para su neologismo griego –"proairesis"–[34] significa originalmente elección o decisión, una palabra rara para el nombre estereotípico de una acción. La estereotipia del "pliegue" sugiere que no tenemos nada que ver con el asunto: existe un diccionario completo de esas entidades-actos –entrar, salir, comenzar, parar– sobre cuya estructura tenemos poco y nada que decir. El "yo" siempre acompaña nuestras acciones, según dijo Kant: sólo tenemos que agregar el pronombre personal correspondiente al acto ya formado que nos espera. Sin embargo, en última instancia tenemos la alternativa del sí o del no: podemos entrar o no entrar; la decisión última del ser o el no ser del acto persiste. Este es un procedimiento dramático que restaura el elemento teatral que el aparato cinemático de Benjamin había disipado. Aquí, en el corazón mismo del concepto aristotélico, podemos ver al actor vacilando frente al acto y proponiendo sus propias posibilidades y alternativas.

No obstante, la propuesta de Barthes nos pone ante una alternativa de otra clase: entre ser y no ser, por un lado, y convertirse en, por el otro. Así, el momento proairético puede ser el espacio teatral donde un acontecimiento ya existente, estereotípicamente pre-formado, puede o no tener lugar; o puede ser un escenario bastante diferente en el cual, a partir de los múltiples procesos de análisis y desfamiliarización, de la división en partes, de la reconstrucción en maneras totalmente nuevas e insospechadas, puede resultar una transformación: algo nuevo y como tal innombrado puede surgir del léxico de lo ya clasificado. Pero no basta con recordar que ambas clases de acontecimiento ocurren en las obras de Brecht: Grusha se lleva al bebé en vez de dejarlo abandonado; pero Galy Gay es desarmado y "vuelto a armar" de una manera nueva y aterradora: un verdadero Novum de ferocidad. Más adelante volveremos sobre esta reconstrucción.

6

Episch, o la tercera persona

Pero la insistencia en la primacía de lo "narrativo" sobre lo "dramático" también puede tomar otras formas y tener otras consecuencias: puede "volver extraño" de distintas maneras. Ya hemos visto cómo, siguiendo a Döblin, una narración puede ser prolongada y cortada en rodajas como una salchicha, cómo sus partes e incidentes pueden transformarse lentamente en escenas y episodios íntegros y por derecho propio. La superposición de las palabras "épica" y "narración" en alemán nos recuerda, de hecho, que Goethe y Schiller ya habían desarrollado algo parecido a esta teoría en su correspondencia de abril de 1797 sobre la épica griega, un concepto posteriormente elaborado por Auerbach en su Mímesis: lo que este autor llama lo "hipotáctico",[35] la tendencia de las diversas escenas a ser no solamente aditivas y segmentarias, sino también "inmediatas a Dios", para usar la expresión de Ranke: cada una bañada por una luz plena que excluye el perspectivismo y despliega aquello que sólo sería un episodio secundario o subsidiario en el desarrollo de una trama o intriga mayor como si fuera interesante en sí mismo y objeto de contemplación y delectación por derecho propio, como una serie de tableaux independientes colocados en hilera. Ubicar el teatro de Brecht en esa tradición clásica propone un extrañamiento útil y otorga una interesante ambigüedad a las propias modernidades del autor.

Pero el efecto de la narración es más bien diferente cuando su objeto es el tema o el personaje, el protagonista. En este caso el resultado no radica en lograr que la acción objetiva, con todos sus episodios e incidentes, sea susceptible de divisibilidad y pasible de un análisis que arroje una nueva luz sobre ellos, sino en otorgar un extrañamiento ominoso al momento subjetivo de la decisión y de la acción propiamente dichas: la "proairesis" del protagonista, con sus motivos e intenciones oscilantes, con sus impulsos psicológicos e incluso con sus pulsiones inconscientes. Después de todo, la "cura por la palabra" de Freud era en sí misma una narrativa, en la cual el

relato del paciente regresaba gradualmente a su protagonista para arrojar una nueva luz sobre sus nociones del yo [self]: "¿Realmente habré sido yo quien...?". "Eso suena como si yo realmente deseara..." El analista lo instiga y aporta las pistas necesarias: "Sus sentimientos por Herr K... por Frau K...". Habermas ha argumentado que el psicoanálisis freudiano propone fundamentalmente una reescritura, un nuevo relato, una nueva manera de narrar la novela de vida implícita en el sujeto:[36] de modo que lo que finalmente emerge no es tanto una nueva concepción del Inconsciente sino la capacidad que tiene la narración de reestructurar nuestra representación "imaginaria" de ese actante que es el yo, el ego, la primera persona o como se llame; de modificar nuestra distancia interior de esta "identidad"; de reconfigurarla y construir nuevas maneras que "creo que deben acompañar todas mis representaciones".

Pero es importante pensar qué es lo que se modifica de una manera relacional antes que sustantiva: no tanto la auto-identidad como, muy precisamente, la "función" designada por la semiótica de la narrativa o narratología. Si recordamos que para Kant el "yo" era también un nóumeno, una cosa-en-sí inaccesible al pensamiento consciente y sus categorías, sin duda también podremos imaginar los trayectos metafísicos descubiertos cuando las cosas y los acontecimientos fueron despojados de sus nombres para poder vislumbrar su flujo primordial y sin nombre. Pero tal vez el juego de las máscaras sociales en Brecht sea igualmente fascinante y misterioso, particularmente cuando lo registra en la prosa narrativa de La novela de los tres centavos, en la que una multiplicidad de protagonistas Macheath atraviesan audazmente el escenario.

Estas conversiones o desplazamientos narrativos están estrechamente relacionados con otra técnica brechtiana que nos resulta familiar, la de citar; así, se recomienda que el actor cite sus discursos y nos transmita sus frases y los parlamentos de su personaje como si estuvieran en bastardilla o entre comillas: una recomendación bastante peculiar que generalmente se comprende como parte de la embestida brechtiana contra la "empatía" y la emoción stanislavskiana. De modo que, presumiblemente, hay una emoción en primera persona y otra en tercera persona, y ambas son pasibles de ser representadas en el teatro: en el primer caso, el actor

“inundará el escenario de lágrimas y aturdirá el oído del público con un discurso horrendo [...]”, provocando un sentimiento de afinidad y simpatía en el público presente, que se sentirá llamado a “identificarse” con él y con su “sueño o su pasión”, y finalmente, en última instancia, sentirá “compasión y miedo” ante la perspectiva de tener que afrontar o haber afrontado un destino similar al suyo.

Pero esta noción de “identificación” es uno de los conceptos más problemáticos y poco examinados del arsenal de clichés sociológicos; si bien cabe recordar que los sociólogos no son los únicos que construyen elaborados modelos teóricos de “sociabilidad” y de “sociedad”, de “intersubjetividad” y de “relaciones interpersonales”. Existe, sin duda, algún instinto impersonal, una angustia de vida o algo que es inadecuadamente personalizado y antropomorfizado cuando se habla de la “autopreservación” –una suerte de preservación del “yo”– que se manifiesta, por ejemplo, en el terror mudo de los pájaros frente a los restos de uno de su especie clavado con las alas abiertas en la puerta de un granero, y que es encarnada incluso más ambiguamente por el típico amontonamiento de hombres y mujeres pletóricos de fascinación visceral y horror gozoso frente a un cadáver humano. Pero esto tiene poco que ver con el concepto pseudo-psicológico de “identificación”, que en el mejor de los casos puede concebirse como un estadio del espejo lacaniano. Y en ese caso, ¿la “falta de identificación” entre esos “yoes” significaría que el “otro” está en cierto modo excluido de la categoría de lo humano?

De hecho, creo que las posiciones de Brecht se leen mejor, no como un rechazo a la identificación, sino como las consecuencias de permitirse olvidar el hecho de que la identificación nunca existió en primer lugar. En ese caso, “actuar en tercera persona” –citar las expresiones de los sentimientos y las emociones de un personaje– es el resultado de una ausencia radical del “yo”, o al menos implica haber llegado a un acuerdo con la idea de que lo que llamamos nuestro “yo” es él mismo un objeto para la conciencia y no nuestra conciencia misma: es un cuerpo extraño dentro de una conciencia impersonal, al que intentamos manipular para otorgar algo de calidez y personalización al asunto. Por lo tanto, los modelos más simples de identificación quedan despojados de todo significado en

esta situación, en la que en el mejor de los casos –en una complejidad lacaniana– dos "yo-objetos" podrían mantener una relación compleja y mediada entre sí a través de brechas de conciencia aislada en tanto tales.

La cita, entonces, o actuación en tercera persona, es una manera de superar esta situación, con sus evidentes imposibilidades, y ratificar la naturaleza "imaginaria" del yo manteniéndolo a cierta distancia sobre el escenario y permitiendo que su ventriloquismo lo designe a sí mismo. No obstante es necesario tener algo que citar, algún gesto "ya existente" y reconocible (o al menos nombrable) debe dar sustancia a la cita, así como el gesto del actor que cita sus líneas también debe ser identificable como un tipo de conducta (aunque sólo sea la históricamente reconocible y legitimada conducta de actuar). Así, yo debo sentir que la ahora clásica película de Straub/ Huillet Nicht Versöhnt (1965), desde hace mucho tiempo admirada como una forma primigenia brechtiana de cine, no siempre es consonante con el espíritu de la narrativa brechtiana. Esta versión cinematográfica taquigráfica o fotocopiada de la compleja novela Billiard um halb-zehn [Billar a las nueve y media] (1958), de Heinrich Böll, en la cual, mediante una voz en off o a través de largos monólogos inexpresivos, el texto original es de algún modo adosado a una serie de imágenes fílmicas, puede ciertamente ofrecer muchísimos ejemplos de "citas"; no obstante, siempre está latente la tentación de remotivar lo que se nos presenta abiertamente desmotivado y sin tonalidad. El alucinatorio fluir de la conciencia de la madre sobre la inhumanidad del período nazi es transferido, con suma inteligencia, a la larga y laberíntica monserga que le da a su hijo durante la visita semanal de este al asilo; pero la no profesional a quien se ha confiado el rol (o mejor aún, sólo el discurso: las palabras del monólogo) no cumple del todo bien las que seguramente fueron las indicaciones de Straubs: es decir, leer las frases lo más rápido posible y sin ninguna expresión; en el mejor de los casos, entonces, el espectador sentirá la tentación de reinterpretar esa falta de expresividad como un síntoma del desorden mental que la novela desea enfáticamente negar que su protagonista padece.

Por otra parte, parece posible que el medio mismo esté en falta y en riesgo: la "actuación" ya ha sido hecha y es irremediable, ha

quedado para siempre registrada en una película que puede ser proyectada una y otra vez sin la menor posibilidad de introducir cambios o modificaciones. En el escenario, sin embargo, estamos en el presente del tiempo de la actuación; la actuación deja de ser accesible cuando ingresa en el pasado (por irreversibles que sean los gestos ya actuados, jamás será posible volver a verlos: sólo podremos recordarlos); pero, durante ese largo momento único de su presente, el gesto del actor todavía puede ser modificado; una inmensa cantidad de posibilidades se amontonan en el presente del escenario, que seguramente está investido de lo que Deleuze llamó "virtualidad" –algo muchísimo más rico que la mera posibilidad, una especie de amontonamiento dentro del presente con el mismo espíritu que condujo a Heidegger a reinterpretar la voluntad de poder de Nietzsche como energeia aristotélica–. Por mucho que pueda hacer el cine, jamás podrá dar esa sensación de surgimiento y praxis.

Pero todos estos argumentos sin duda también son una ayuda y un consuelo para los críticos de Brecht, quienes desde siempre han sostenido que el extrañamiento brechtiano era imposible y que inevitablemente todos habremos de identificarnos con Madre Coraje y su "tragedia" a pesar de nosotros mismos. No obstante, tal vez esto siga pareciéndose más a reificar el yo y la "personalidad" del espectador que a captar la naturaleza del distanciamiento de la narración "en tercera persona" que proponen frases como: "der Marketenderin Anna Fierling [...] kommt ein Sohn abhanden [...]"; "la mercader trashumante Anna Fierling [...] pierde un hijo [...]".

Las recomendaciones técnicas del propio Brecht son, quizás, inicialmente más útiles que cualquier análisis meramente interpretativo. Brecht propone tres "técnicas" para sus actores:

drei Hilfsmittel, [die] bei einer Spielweise mit nicht restloser Verwandlung zu einer Verfremdung der Äusserungen und Handlungen der darzustellenden Person dienen:

1. Die Überführung in die dritte Person.

2. Die Überführung in die Vergangenheit.

3. Das Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren (XXII, 644).

tres consejos que pueden contribuir a volver extraños los parlamentos y las acciones de los personajes retratados:

1. Transposición a la tercera persona.

2. Transposición al pasado.

3. Decir en voz alta las indicaciones escénicas (Willett, 138).

Pero imagino que las objeciones de los críticos se concentrarían entonces en la dificultad de identificar estas técnicas durante la actuación en vivo. En los ensayos siempre es posible detenerse para comparar las alternativas, ¿pero cómo saber, durante el transcurso de la obra, si Laurence Olivier está citando a Shylock, actuando su papel con sentimientos genuinos... o simplemente pasando letra?

Sin embargo, es probable que en esta instancia el actor sea más importante que el espectador, y por ende tendríamos que empezar a pensar este "método" brechtiano como una especie de ethos, o al menos como un entrenamiento moral específico. El uso que hace Loyola del relato es muy conocido y está siendo objeto de renovada atención, precisamente en el momento en que todo el asunto de la actuación se encuentra bajo renovado escrutinio.[37] Mientras tanto, ya hemos mencionado varios otros directores carismáticos o de culto para quienes la actuación es, en sí misma, una práctica ética simbólica: por ejemplo de empobrecimiento, como ocurre en Grotowski.

La cita brechtiana, a mi entender, también es una práctica ética simbólica, aunque se trate de una ética orientada hacia otros defectos y debilidades de la constitución humana. Pero el funcionamiento de estos conceptos puede observarse mejor en otros ámbitos: en un famoso ensayo, Sartre explica el efecto del estilo de John Dos Passos de una manera remarcablemente consistente con

las pistas y las recomendaciones brechtianas. Es un estilo simple y neutro como el de Camus en L'Étranger [El extranjero], pero al mismo tiempo peculiar: expresa la operatividad interna de una extraña clase de mecanismo que anula la empatía (o "identificación") que de lo contrario cabría esperar, y por ende resulta amanerado y artificial en su transparente sencillez y su coloquialismo cotidiano. En el francés de Camus, la operatividad de un tiempo verbal que en inglés no se emplea de la misma manera (y que en francés no se utiliza para la narración escrita) –el passé composé– permite identificar la estratagema. Pero eso no es tan fácil de hacer con el inglés de Dos Passos. Sin embargo, Sartre se las ingenia para desvelar el mecanismo del autor: escribe el relato de la primera persona en tercera persona; es decir, hace en su narrativa lo mismo que Brecht recomendaba hacer a sus actores. Sentimos la tentación (siguiendo a Bajtín y Deleuze) de pensar una especie de lenguaje foráneo inmerso dentro del lenguaje que nos resulta familiar (no obstante un lenguaje foráneo que tendría, en algún sentido borgiano, exactamente las mismas palabras que el nuestro, la misma sintaxis y la misma gramática, etc., etc., etc.). Pero eso –que vale para todo el modernismo (siguiendo a Bajtín) o para todos los discursos minoritarios (siguiendo a Deleuze)– es aquí bastante diferente y específico. Aquí la maquinaria crítica de Sartre reescribe una de las principales oposiciones narratológicas de entreguerras (derivada de Gide y Ramón Fernández): la oposición entre la novela (con su presente y su futuro abiertos) y el récit (entendido como un pasado cerrado y por lo tanto inmutable); Dos Passos traduce el presente novelístico en los términos de ese pasado, de esa inmutabilidad, que expresa mediante el lenguaje del periodismo como si fuera un noticiero: "Por nuestro enviado especial: 'Charlie Chaplin declara que acaba de matar al Vagabundo'. Ahora entiendo: Dos Passos comunica todos los enunciados de sus personajes con el estilo de una conferencia de prensa. [...] Qué técnica tan simple y eficaz: lo único que tiene que hacer es narrar una vida según el estilo norteamericano de cobertura de noticias para que esa vida cristalice en lo social [...]".[38] Está claro que Sartre, en este aspecto, va un paso más allá que Brecht al identificar el lenguaje de la reescritura narrativa en tercera persona de un acto determinado con lo que está alienado y es social o colectivamente inauténtico (el "hombre" o el "cualquiera" heideggeriano está presente, y también se evoca una suerte de visión flaubertiana de la omnipresencia del

cliché y del estereotipo bajo el capitalismo).

Pero, yendo más al punto en nuestro contexto presente, cabe señalar que este entusiasta enfoque sartreano incluye su propio y específico tipo de ética, una ética que trasciende la vieja oposición entre moral individual y normas colectivas. En cuanto a esto, dejemos hablar a Simone de Beauvoir a través de sus memorias:

Fuimos inmediatamente arrasados por los efectos deliberadamente chocantes que Dos Passos había ideado. Con crueldad, observaba a los seres humanos en términos de esa comedia llamada "libertad" que actúan dentro de sí y también como meras proyecciones indefensas de su situación. Sartre y yo frecuentemente intentamos observar a un tercero, y más a menudo a nosotros mismos, de esta manera estereoscópica. Aunque podíamos andar por la vida haciendo gala de una despreocupada confianza en nosotros mismos, no éramos culpables de autocomplacencia; Dos Passos nos había aportado una nueva arma crítica y la aprovechamos al máximo. Por ejemplo, bosquejamos nuestra conversación en el Café Victor como Dos Passos podría haberla expresado: "El gerente sonrió satisfecho, y ambos se enfurecieron. Sartre chupó su pipa y dijo que tal vez no alcanzara meramente con simpatizar con la revolución. El Castor señaló que tenía mucho que hacer. Pidieron dos cervezas grandes y dijeron que era muy difícil diferenciar lo que se les debía a los otros de lo que cada uno se debía a sí mismo. Por fin llegaron a la conclusión de que, de haber sido trabajadores portuarios, indudablemente se habrían afiliado al Partido Comunista; pero en su actual posición lo único que podía esperarse de ellos era que estuvieran siempre a favor del proletariado". Dos petits bourgeois invocando su obra no escrita como pretexto para evitar el compromiso político: esa era la verdad, y nosotros no teníamos la menor intención de ignorarla.[39]

Lo que no está tan claro es hasta qué punto Sartre y Beauvoir practicaron este "método" en sus propias novelas; en cualquier caso, su énfasis en la clase social y en el desarrollo de una autoconciencia crítica de clase entre los intelectuales burgueses contrasta como

técnica con el énfasis brechtiano en la historia. Porque en Brecht no es tanto una cuestión de atribuir a un determinado individuo una clase social preexistente, con sus valores y sus perspectivas ideológicas específicas, sino de trascender el doble estándar de los acontecimientos individuales y los acontecimientos colectivos. Como si volver a relatar los acontecimientos individuales como si fueran históricos no fuera meramente una técnica satírica sino también un nuevo modo de autoconocimiento. Así, la cita de Me-ti con la cual iniciamos esta Parte, y en la que Me-ti subrayaba la ausencia de preceptos éticos en los "clásicos" (en Marx, Engels y Lenin, en otras palabras), concluye como sigue:

Dabei allerdings fand er also sehr nützlich gepriesen den historischen Stand-punkt. So empfahl er dem Einzelnen nach vielem Nachdenken, sich selber ebenso wie die Klassen und grossen Menschengruppen historisch zu betrachten und sich historisch zu benehmen. Das Leben, gelbet als Stoff einer Lebenbeschreibung, gewinnt eine gewisse Wichtigkeit und kann Geschichte machen. Als der Feldherr Ju Seser seine Erinnerungen schrieb, schrieb er in der dritten Person von sich selber. Me-ti sagte: Man kann auch in der dritten Person leben (XVIII, 188).

En este contexto, él también pensaba que el punto de vista histórico había sido convenientemente recomendado. Así fue como, después de mucha reflexión, le aconsejó al individuo que se considerara históricamente como clases y grandes grupos humanos y que se comportara históricamente. La vida, cuando se vive como la materia prima de una biografía, adquiere cierta gravedad y puede hacer historia. Cuando el líder militar Ju Seser [Julio César] escribió sus memorias, escribió acerca de sí mismo en tercera persona. Nosotros también podemos vivir en tercera persona, dijo Me-ti.

7

Dualidades del sujeto

Pero incluso si pensamos en reescribir las viejas historias como si fueran nuevas, el tema del contenido empírico preexistente (como lo llama Barthes) necesariamente saldrá a la luz; la narración en tercera persona puede no parecerse mucho a la narración en primera persona, pero no se disuelve en una corriente no identificada de pura experiencia perceptual o incluso sensorial. No obstante, tengo la sensación de que esta tensión filosófica entre lo social y lo metafísico, entre lo nombrado y lo no nombrado, no desaparece. Simplemente es desplazada a un contexto filosófico un tanto diferente, aunque relacionado, que podríamos describir como la tensión –sino la oposición– entre dualismo y multiplicidad; una tensión que, en ese sentido, es algo así como un miembro de su propia clase: ¿esto es un dualismo en sí, o, como arguye Deleuze, [40] alguna clase de nueva multiplicidad que todavía no hemos identificado? Si bien quiero evitar cualquier indulgencia verdaderamente adictiva o que sea una amenaza para la vida en estas disputas filosóficas, no obstante deseo señalar que son centrales para ciertos debates "posmodernos" ciertamente influyentes.

Volviendo a lo concreto y a los textos: parecería estar claro que la primerísima y más simple forma de lo que llamamos "dualismo" en la práctica teatral brechtiana es la simple afirmación o negación. Este es el espacio brechtiano de libertad más obvio, dado que en él un solo gesto aspira a proyectar, no sólo lo que dentro de poco se habrá hecho –es decir, lo que se hace delante de nuestros ojos–, sino también lo que podría no haberse hecho, lo que podría haber sido absolutamente otra cosa, o simplemente haber sido omitido. Podría pensarse que esta es la forma representacional más rudimentaria de la proairesis de Barthes: desplegar, positiva o negativamente. Y que ofrece un estilo de obra-actuación en cierto modo diferente de aquel en el cual el actor segmenta sus gestos o se representa a sí mismo en tercera persona:

Geht [der Schauspieler] auf die Bühne, so wird er bei allen wesentlichen Stellen zu dem, was er macht, noch etwas ausfindig, namhaft und ahnbar machen, was er noch nicht macht: das heisst, er spielt son dass man die Alternative möglichst deutlich sieht, so, dass sein Spiel noch die andern Möglichkeiten ahnen lässt, nur eine der möglichen Varianten darstellt. Er sagt zum Beispiel: “Das wirst du mir bezahlen” und er sagt nicht: “Ich verzeihe dir das”. Er hasst seine Kinder und es steht nicht so, dass er sie liebt. Er geht nach links vorn und nicht nacht rechts hinten. Das was er nicht macht, muss in dem enthalten und aufgehoben sein, was er macht. So bedeuten alle Gesten und Sätze Entscheidungen, bleibt die Person unter Kontrolle und wird getestet. Der technische Ausdruk für dieses Verfahren heisst: Fixieren des Nicht-Sondern (XXII, 643).

Cuando salga al escenario, además de hacer lo que está haciendo, en todos los aspectos esenciales usted tendrá que revelar, especificar e implicar lo que no está haciendo; es decir que actuará de manera tal que la alternativa surja lo más claramente posible, de modo que su actuación permita inferir las otras posibilidades mientras usted representa solamente una de las posibles variantes. Usted dirá, por ejemplo, “Ya me las pagarás”; y no dirá “Te perdono”. Usted detesta a sus hijos; en ese caso no los ama. Entrará al escenario por la izquierda y no por la derecha. Todo lo que usted no haga deberá estar contenido y conservado en lo que haga. De esta manera cada frase y cada gesto significará una decisión; el personaje permanecerá en observación y será puesto a prueba. El término técnico para designar este procedimiento es “fijar el ‘no... pero’” (Willett, 137).

Pero incluso en este texto fundamental sobre el tema, está claro que es muchísimo más abarcador que la dualidad que en un principio parecía sugerir. La piedad y el amor maternal de Grusha –su decisión de alzar al bebé abandonado y salvarlo– en principio se ponen en escena contra el rígido trasfondo de la otra posibilidad: salir del palacio sitiado y en llamas lo más rápido posible, salvarse, dejar atrás al bebé de la realeza esperando que otros se encarguen de él o que sea asesinado por los rebeldes, como bien podría ser el

caso. Pero esto no necesariamente implica un espectro de otras "variantes posibles"; es, en cambio, una decisión: sí o no; así como el "Umfunkionierung" de Galy Gay en soldado imperialista no expresa exactamente, a pesar de lo que dice el propio Brecht, el mensaje de que es posible convertir a un hombre en cualquier cosa: porque lo azaroso del "cualquier cosa" está faltando y porque la demostración pedagógica en realidad no nos convence de que, incluso contando con el equipamiento y los procedimientos apropiados, sea factible convertir a un "pescador de tibios modales" en un estadista, por ejemplo, o en un intelectual, o en un gran cortesano, o en un capo mafioso o en un rufián. Tal vez podríamos hacer todas esas cosas, pero la lógica de esta demostración teatral no pretende probar ese punto particular: lo único que nos muestra es la transformación binaria de "manso" a "feroz", de "civil" a "soldado", de "casado" a "soltero", de "colonizado" a "colonizador" y, sin duda, de indio a británico. No deja de ser una interesante reflexión sobre lo que pocos años después será el fascismo; pero desde un punto de vista literario parece estar limitada a una sátira social tipo Molière, o drama de humores, que ofrece un punto de partida estándar o "típico" (el avaro, el melancólico, el hipocondríaco, etc.) sobre el cual efectuar los cambios.

No obstante, creo que es importante argumentar contra la noción de que Brecht no es más que un autor de sátiras, noción que lo dejaría injustamente encasillado en su propia época y en su propia sociedad y su ambiente específico. La historia, en cualquier caso, abrió explosivamente una brecha para dejarlo escapar y, en la década de 1930, diseminó sus experiencias sociales por los cuatro puntos cardinales; pero tampoco queremos hacer aquí un señalamiento de orden biográfico. El Brecht filosófico, el Brecht "modernista" que queremos proyectar es algo más que un comentarista social o un crítico de "costumbres": hasta los dramas de Weimar postulan una relación diferente con Weimar que, por ejemplo, la que postula Ibsen con la sociedad noruega de su época o la que propone prácticamente cualquier dramaturgo norteamericano contemporáneo con los Estados Unidos de hoy. Al mismo tiempo, como he dicho antes, es muy importante rescatar a Brecht de la "ironía", entendida como el valor dominante de una ahora tradicional y elevada ideología modernista; Northrop Frye argumentó poderosamente a favor de separar la sátira de la ironía,

postura que Wayne Booth, con igual plausibilidad, desea desbaratar (para volver a ocupar el terreno de la sátira con su idea normativa de la "ironía estable", con la cual pretende desmantelar la versión modernista o inestable).[41] Pero Brecht, como pretendo demostrar, no es ninguna de las dos cosas, ni tampoco está en el medio.

A decir verdad, sin embargo, esta suerte de proyección binaria de alternativas opuestas, de simple afirmación o negación, no nos devuelve al contenido empíricamente rico aunque contingente de los tipos sociales y la sátira social sino, más bien, a las rígidas abstracciones de las así llamadas obras didácticas (Lehrstücke), acerca de las cuales necesitamos decir un par de cosas.

Este es el espacio más experimental de Brecht, al menos en el sentido modernista: y es también el espacio de una suerte de minimalismo brechtiano derivado –tenderíamos a pensar– de las convenciones teatrales del este de Asia (y también de las interpretaciones del actor chino Mei lan-fan), y sobre todo de Japón, antes que del experimentalismo europeo desde el expresionismo hasta Samuel Beckett. Exige, tanto al público como a los actores, una simplificación radical de la experiencia, una reducción de la acción y del gesto al mínimo de decisión, dentro de una situación también reducida a la maquinaria de elección más mínima. Aquí, entonces, los jirones y los rastros del contenido –la ambientación histórica en la Antigua Roma o en la China revolucionaria, los representantes de fuerzas opuestas, los pocos y aislados rasgos de carácter de los protagonistas virtualmente no identificados– nos recuerdan en cierto modo los "Merkmale" de la ambientación física teatral sobre los cuales Brecht teorizó extensamente, volviendo a plantear la cuestión de la diferencia entre conocimiento y apariencia ("konstruktive Elemente der Dinge oder ihr spezifisches aussehen?"; "¿sus elementos constitutivos o su apariencia perceptual específica?"). Pero con esto no quería aludir a la distinción entre dos clases de conocimiento estático, entre la contemplación fenomenológica entendida como lo opuesto de lo abstracto y lo estructural; más bien pensaba, muy específicamente, en la diferencia entre producción –construcción como actividad– y recepción –en otras palabras, contemplación como consumo–; la confusión resulta del actual estado de las cosas: "dass wir uns,

Kinder des Zeitalters der Ware, den Dingen entweder produzierend oder konsumierend nähern und im allgemeinen überwältigend mehr konsumierend" (XXII, 247); "nosotros, hijos de la era de las mercancías, nos acercamos a las cosas desde la posición del productor o la del consumidor, y por lo general somos abrumadoramente más propensos al proceso de consumo". Pero, para ser puesto en escena o ser representado, este dualismo particular debe adoptar una forma o un giro bastante diferente.

También pienso que es de sumo interés para nosotros separar la evolución de la Lehrstück del destino –relacionado pero independiente– de la música en el teatro brechtiano. Sabemos que en el período experimental más temprano, a fines de la década de 1920 y comienzos de los años treinta, la música era integrada mediante una forma afín a la cantata pensada para la radio, como Lindbergh Flight: esta cantata muchas veces se describe también como una Lehrstück u "obra didáctica" (aparentemente el término inglés learning play fue un invento del propio Brecht); pero lo mismo puede decirse de la adaptación de Die Mutter de Gorki, que, por muy pedagógica que sea, no parece pertenecer del todo a la misma especie que Der Jasager o Die Massnahme. A pesar de la íntima colaboración teórica entre Hanns Eisler y Brecht, tanto durante este período en el exilio norteamericano como después de la guerra en Berlín, me parece importante señalar por un lado cuánto más activas y productivas eran las connotaciones de la música en una Alemania en la que tocar partituras musicales en el hogar, junto con la improvisación, era algo mucho más natural que en muchos otros países; y también el grado en que, en la cantata para radio, la música también porta la señal de lo tecnológico y es asociada con todo lo que constituye la concepción brechtiana de la modernidad (entendida como lo opuesto a un "modernismo" puramente estético, pero, gracias a la relación entre la forma y el contenido, no fundamentalmente desvinculado del pasado de Eisler como discipulo de Schoenberg y adalid de las técnicas musicales más "modernas"). Cualquiera haya sido el destino de las cantatas y su interrelación con la tecnología radial, las Lehrstücke más clásicas (si se me permite decirlo así) están en cambio asociadas con el salón de clase y con la pedagogía estudiantil, ya sea en la actuación o en el activismo, y cualquier debate acerca de ellas deberá orientarse primordialmente en esa dirección.

La sobriedad de estas obras, que retoman la estética del vacío y del objeto aislado propia del este asiático, estaría asociada –a mi entender– con la cultura precapitalista y no con esa desolación post-Auschwitz que tan a menudo detectamos en las obras de Samuel Beckett.[42] El dénouement radical de la Lehrstücke brechtiana no debe entenderse entonces como un entrenamiento simbólico en algún empobrecimiento espiritual y místico de corte grotowskiano, pero tiene claramente un sentido alegórico que las temáticas estructuralista y postestructuralista del final del humanismo y la muerte del sujeto también expresan y de la que incluso es posible que desciendan. Porque, en el período de Brecht, lo que luego se llamará anti-humanismo es esencialmente una polémica contra un individualismo que era necesariamente arte y parte de la cultura burguesa por un lado, y que también estaba "centrado" desde una perspectiva fenomenológica o psicoanalítica.

No obstante, esa misma ascesis del sujeto poshumanista o postindividualista está sujeta al malentendido histórico, particularmente cuando el ejemplo principal de la Lehrstücke en general es la notoria Die Massnahme, casi siempre considerada una apología de las purgas de Stalin (por venir) y un llamado literal al autosacrificio en favor de las demandas impersonales de la revolución. El joven camarada ciertamente pedirá la ejecución debido a sus reiterados fracasos, y de este modo dramatizará su compromiso desinteresado con el Partido; y esas lecciones son particularmente incómodas en una época como la nuestra, en la que toda represión o sacrificio tienden a ser interpretados como una mistificación e inmediatamente atribuidos a tal o cual conspiración ideológica. Pero tampoco necesitamos ponernos a la defensiva contra la brutalidad y la impiedad de Die Massnahme, ni mucho menos defender el stalinismo para no tener que condenarlo.

En cambio, necesitamos comprender que son incompletas (a pesar de la centralidad suprema que Brecht les asignó en su trabajo teatral): porque basta con examinar las obras tempranas relacionadas, el par de obras-espejo tituladas Der Ja-sager [El que dice sí] y Der Nein-sager [El que dice no], para ver lo que está faltando. Porque estas obras, modeladas sobre una pieza tradicional del teatro Noh,[43] presentan los gestos alternativos ya implícitos y recomendados en las teorías de la representación antes citadas. En

la primera, el muchacho herido acepta su propia muerte para cumplir con la costumbre ritual y evitar que la expedición fracase. En la segunda, como lo sugiere el título, el muchacho se niega a ser sacrificado y la expedición debe regresar. Esta es una manera rotunda de presentar el sí y el no, el pro y el contra, que abre un inmenso abanico de elecciones y posibilidades. Habría bastado con agregar una contraparte a Die Massnahme para desacreditar los malentendidos mencionados arriba: el joven camarada podría rehusarse y de todos modos ser ejecutado; podría rehusarse y ser apoyado por sus camaradas, que a su vez podrían fracasar por su culpa o triunfar inesperadamente. La lección política en todos estos casos sería la misma: una enseñanza acerca de la situación propiamente dicha y su primacía; al igual que la otra concepción errónea de Die Massnahme –la identificación de este drama como una tragedia genuina que provoca compasión y temor–, seguramente incluso más mortificante para Brecht que la imputación de stalinismo, también se habría anticipado. Pero no es una tragedia; es una dramatización de la dialéctica, de la primacía de la situación colectiva sobre la ética individual. No obstante, si es esto lo que la pieza quiere decir, y lo que la dialéctica misma quiere decir, entonces el estatus central aunque enigmático de Die Massnahme en el conjunto de la obra de Brecht estaría asegurado.

Sin embargo, debemos extraer otra lección, de otra clase, de las peculiaridades de la Lehrstücke: sin duda ha llegado el momento de decir que la tesis radical de Reiner Steinweg sobre la Lehrstücke[44] todavía ofrece, a mi entender, ideas productivas y aún no del todo exploradas. Por supuesto que la intervención "revolucionaria" de 1972, que se ha hecho rígida en forma de ortodoxia –aunque no tiene estatus clásico–, se presta a toda clase de revisionismos; tampoco es de esperar que la investigación psicológica la deje atrás en este o aquel aspecto.[45] Pero la proposición de Steinweg completa inesperadamente la demostración que hemos iniciado aquí: mostrar cómo una clase específica de diferencia u oposición –la alternativa sí o no; la decisión que pone en primer plano el Nicht/sondern: "No esto, sino aquello"– conforma al menos uno de los niveles de esta dramaturgia, o, por así decirlo, traduce al menos una implicación filosófica de esa teoría y práctica teatral.

Steinweg, como se recordará, argumentaba que lo específico de las Lehrstücke –y, por cierto, único en aquellos experimentos de dinámica escénica– era la exclusión del público y, al mismo tiempo, la rotación de los actores por los diversos personajes. En otras palabras, era lo que en teatro se denomina una clase magistral, pero en la cual no necesariamente está presente un director magistral: aun cuando debamos imaginar al Schiffbauerdamm[46] como una clase magistral continua, a la cual el público que paga su entrada sólo es invitado en selectas ocasiones. Brecht tenía tanta importancia para el Estado que recibió el dinero y los recursos necesarios –personal incluido– no sólo para crear otro teatro más sino para satisfacer el deseo supremo de cualquier hombre de teatro genuino: ensayos infinitos en los cuales, al mejor estilo brechtiano, pudieran probarse y debatirse ad infinitum todas las alternativas posibles. Mientras tanto, el pasaje de los diversos actores por todos los roles necesariamente crea una multidimensionalidad que es la esencia misma del teatro de repertorio –es decir, del teatro como tal– pero que casi nunca puede realizarse programáticamente ni ser teorizada. Esto implica que –mientras el texto y su actuación se desdibujan y desaparecen lentamente en discusiones interminables, en batallas campales sobre la interpretación y en variopintas propuestas de gestos alternativos y artificios escénicos– nosotros debemos empezar a inventar una nueva concepción para la clase de arte y estética que la Lehrstück parece ensayar. Habrá que evitar la reificación del lenguaje usual de las obras y los objetos de arte –ese nuevo término–, pero asimismo habrá que incluir las discusiones y las revisiones, las alternativas propuestas, de alguna manera más sustancial que la que generalmente se utiliza cuando pensamos en las discusiones con el público que el Berliner Ensemble y otras compañías teatrales han propiciado desde los años posteriores a la década de 1960. Por cierto, si se adoptara algo parecido a la idea de una “clase magistral” para este nuevo y extraño proceso-entidad, uno de los primeros rasgos en quedar al descubierto sería la inseparable presencia de la llamada teoría dentro del “texto” mayor. Esto no quiere decir que la teoría devenga en obra de arte por derecho propio, ni tampoco que el texto artístico reincorpora la teoría y deviene en una nueva clase de collage o experimento con “medios mixtos”. Teorizar –como lo han revelado algunos de estos procesos en los escritos dramatúrgicos de Brecht– es parte del proceso mismo, e incluso podríamos proclamar que la obra o el

texto original sólo existen para suscitar esa teoría y darle contenido, ocasión y materia prima con la misma facilidad con que, más convencionalmente, podríamos decir que la teoría sólo existe para orientar una producción más adecuada del texto. Más adelante retomaremos esta cuestión, cuyas implicaciones aún no hemos agotado.

Lo que ahora debemos demostrar, sin embargo, es que la tesis de Steinweg –o, si lo prefieren, el aspecto Steinweg de "la unidad de teoría y práctica" en la dramaturgia de Brecht– también incluye la negación o la inversión filosófica de la categoría de diferencia antes propuesta. Porque la operación también puede formularse como la superación de esa oposición, y en particular la trascendencia y el Aufhenbung de la distinción entre actor y público:

Die grosse Pädagogik varändert die Rolle des Spielens vollständig. Sie hebt das System Spieler und Zuschauer auf. Sie kennt nur mehr Spieler, die zugleich Studierende sind (XXI, 396).

El Gran Aprendizaje transforma por completo el rol de la actuación. Niega el sistema en el cual actor y espectador son correlativos. Por lo tanto sólo reconoce actores que son aprendices (estudiantes, estudiosos) a la vez y al mismo tiempo.

La diferenciación en un nivel –la decisión de actuar este gesto particular, de no actuarlo o de actuar el gesto opuesto– demuestra ser ahora la anulación de la diferencia en otro, quizás incluso más básico: es decir, entre los actores y el público. Tal vez podríamos arriesgarnos a decir que el logro de la identidad en este segundo nivel requiere el ejercicio de varias formas de diferenciación en el primero: sin embargo, no está claro cuál de los dos niveles es más fundamental desde una perspectiva filosófica. ¿Porque acaso la alternancia del "no/sino" no es crucial para el entrenamiento de los actores en una libertad específicamente brechtiana, en la convicción de que la praxis es posible en varias formas, y de que en ese sentido

nada es realmente necesario o inevitable?

Por otra parte, la abolición de la diferencia entre actor y observador no es menos fundamental filosóficamente, como lo deja en claro el siguiente fragmento (que pertenece al mismo período que el anterior: 1930-1931):

Die bürgerlichen Philosophen machen einen grossen Unterschied zwischen den Tätigen und den Betrachtenden. Diesen Unterschied macht der Denkende nicht. Wenn man diesen Unterschied macht, dann überlässt man die Politik dem Tätigen und die Philosophie dem Betrachtenden, während doch in Wirklichkeit die Politiker Philosophen und die Philosophen Politiker sein müssen (XXI, 398).

Los filósofos burgueses insisten en establecer una distinción fundamental entre acción y contemplación. Pero el verdadero pensador (el dialéctico) no hace esta distinción. Todo el que la hace deja la política en manos de los que actúan y la filosofía en manos de los que contemplan; mientras que, en la realidad, el político debe ser filósofo y el filósofo debe ser político.

Es evidente, teniendo en cuenta el espectro temático de otras notas y escritos de Brecht, que muchas otras oposiciones "occidentales" fundamentales, o al menos "burguesas", también están incluidas aquí –por ejemplo, la oposición entre trabajo intelectual y trabajo manual,[47] o entre arte y vida, o entre gobernante y gobernados, etcétera–. No obstante, esta particular "negación" o "trascendencia" no pretende abolir ambos lados de la oposición sino, más bien, completarlos, intensificar lo que podríamos llamar la "utilidad" de cada uno, como se subraya en la continuación de la cita anterior (donde la palabra "Estado" alude al Estado socialista o revolucionario):

Die Lust am Betrachten allein ist für den Staat schädlich; ebenso aber die Lust an der Tat allein. Indem die jungen Leute im Spiel Taten vollbringen, die ihrer eigenen Betrachtung unterworfen sind, werden sie für den Staat erzogen.

El placer de la sola contemplación es nocivo para el Estado. En la medida en que los jóvenes realicen actos simbólicamente completos que al mismo tiempo estén sujetos a su propio juicio, podrá decirse que han sido educados desde la perspectiva del Estado ideal.

8

De la multiplicidad a la contradicción

No obstante, hay una alternativa a las meras alternativas: además del movimiento que nos conduce simplemente a no enojarnos en lugar de enojarnos, podemos sentir incongruentemente algo más: alivio, por ejemplo, o una vaga gratitud, o euforia, o depresión. En otras palabras, junto al Nicht/sondern existe toda una multiplicidad de sentimientos y emociones que tienen nombre y que rara vez son opuestos entre sí, y que por cierto muchas veces parecen estar mezclados, recargados, químicamente combinados.[48] Qué son exactamente estos afectos psicológicos, cómo distinguir los sentimientos de las emociones, cómo racionalizar esa tabla de elementos de Mendeleiev que constituyen... estas son las arenas movedizas sobre las que se han construido ciertas "ciencias", como la psicología. Lo único cierto es que cada cultura tiene su propia y particular enumeración y configuración de esos fenómenos, que en la nuestra van desde la Ética nicomaquea hasta el Tratado de las pasiones del alma de Descartes, para luego escindirse en la era burguesa y dar lugar a especies hasta entonces innombradas: como la "simpatía" de Rousseau –a medio camino entre la antigua "piedad" y la "empatía" brechtiana, el descubrimiento primordial de la existencia del Otro–, la "angustia" o Angst de Kierkegaard, el

ennui de Baudelaire, y quizás incluso varias formas modernas del sentimiento de “lo sublime”.

Pero esa misma enumeración nos recuerda que la oposición entre simple presencia o ausencia y pura multiplicidad articulada es luego intersectada por esa cuestión tan diferente de lo nombrado y lo innombrado, o lo innombrable: una nueva oposición entre lo que Barthes llamaba lo empírico, lo ya existente y estereotípicamente familiar, y esa clase de intensidad nueva y fresca que, para mal o para bien, no se parece a nada que hayamos conocido o que tengamos probabilidad de conocer. El modernismo tuvo un interés profesional en esto último e incluso sumó algunos nombres en el proceso (¿dostoievskiano? ¿jamesiano?), en el transcurso de una carrera y un proceso de nominación en los que Brecht no parece haber tenido demasiado interés, aun cuando su efecto V ciertamente implicara hacer algo con las entidades familiares, satíricas y preexistentes que no sólo conllevara etiquetarlas con la reprobación moral sino que las preservara como cantidades sociales todavía conocidas. La turbulencia psíquica de Peachum, por ejemplo, que ya nos resulta familiar desde La ópera de tres centavos como una frugal preocupación por el derroche implícito en el casamiento secreto de Polly con Macheath, inmensamente oscurecido e intensificado por sus angustias financieras en La novela de los tres centavos, es solamente un aspecto de la novedad psicológica de este personaje particular, cuya representación puede yuxtaponerse en cuanto a complejidad con la crítica de la religión y del altruismo de Nietzsche. En el episodio que nos interesa, sin embargo, el plan de aprovecharse de los contratos del Gobierno durante la guerra de los Bóers, y de vender tres barcos no aptos para la navegación a precios exorbitantes, aporta un contexto único donde grabar y registrar algunas de las reacciones más ingenuas de Peachum a esa estafa, de la cual él mismo es víctima:

Er war in das Geschäft eingestiegen, weil die Regierung betrogen werden sollte. Das hatte ihm ein blindes Vertrauen eingeflösst (XVI, 46).

Se metió en el plan, en primer lugar, porque era cuestión de engañar al Gobierno, perspectiva que le provocaba una credulidad ciega.

Sería un error pensar que aquí se aplican, como sin duda es factible hacerlo con La ópera de tres centavos (de la cual, en cualquier caso, nos ocuparemos más tarde), las simples técnicas de inversión del cinismo brechtiano. Lo que se está proponiendo es un sistema psicológico enteramente nuevo, en el que los cimientos del edificio siguen siendo los mismos: por ejemplo, existe una conducta confiable basada en la honestidad, un sentido moral del oprobio, y un discernimiento entre el bien y el mal: todos son tan tradicionales como queramos y ciertamente pueden rastrearse al menos hasta el capitalismo protestante weberiano y las formas de actividad honrada y ahorrativa allí desarrolladas. Sólo las relaciones entre todos estos aspectos han sido claramente modificadas. En particular la visión que tiene Peachum de la naturaleza humana ("die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht", como ya sabemos por La ópera de tres centavos), que, aunque imbuida de un sentido religioso del pecado y de la culpa, ha sido profundizada y expandida al punto de que su resonancia ya no es la misma:

Andere Leute zu betrügen, das konnte wirklich die ehrliche Absicht eines Geschäftsmanns sein. Nun war die Welt eben immer noch schlechter, als man sich denken konnte. In der Schlechtigkeit gab es ja überhaupt keine Grenze. Das war Peachums tiefste Überzeugung, eigentlich seine einzige (XVI, 46).

Después de todo, esa intención de engañar a los demás que caracteriza al hombre de negocios es una intención honorable. No obstante, el mundo estaba incluso más corrompido de lo que podríamos imaginar. Su corrupción no tenía límites. Esta era la convicción más profunda de Peachum, por cierto su única convicción genuina.

Como en los más grandes momentos de trascendencia satírica delirante (en La Dunciada de Pope, por ejemplo), surge una dimensión prácticamente metafísica que provoca mareos y náuseas frente a las cosas grandiosas: salvo que, a diferencia de Pope o de Juvenal, o incluso de Wyndham Lewis, no puede decirse aquí que el autor esté expresando su propio Weltanschauung: en el mejor de los casos, saca ventaja oportunista respecto de uno de sus propios personajes para probar cómo suena su voz en la resonancia metafísica. Pero la suya no es sino una voz entre muchas otras, aunque en una situación posterior –La buena persona de Sechuan– podemos imaginar que el señor Shui ta (el "primo malo") defiende una visión peachumesca de la naturaleza humana, y así convierte la multiplicidad de La novela de los tres centavos en una de esas dualidades de la sección anterior: un gesto alternativo que elige la generosidad e inmediatamente después elige coleccionar deudas y afirmar su convicción respecto de la insignificancia generalizada de los seres humanos.

No obstante, todo esto puede tratarse según diferentes combinaciones: de modo que el propio Mac, mucho más permisivo que Peachum en sus reacciones inmediatas (aunque también mucho más enigmático como identidad en líneas generales, y por lo tanto muy diferente del exuberante Mac de La ópera...), reflexiona sobre cuestiones relacionadas –como veremos a continuación–, preguntándose si después de todo mostrarse amigable no será la mejor política a seguir:

Der Kunde trete dem Ladeninhaber gewöhnlich gegenüber als ein bedürfnisloser, am Geld hängender, übelwollender und misstrauischer Bursche. Er sei ganz eindeutig feindlich eingestellt. Im Verkäufer erblicke er nicht seinen Freund und Ratgeber, der alles für ihn zu tun bereit ist, sondern einen bösen Menschen mit Hintergedanken, der ihn verführen und betrügen will. Demgegenüber verzweifle der Verkäufer zumeist, von vornherein eingeschüchtert, und gebe jede Bemühung auf, den Kunden wirklich für sich zu gewinnen, ihn zu bessern, menschlich aufzuschliessen, kurz, ihn zum Käufer von Format zu machen. Er lege gottergeben

seine Waren auf den Tisch und setze seine einzige Hoffnung auf den Mangel und das nackte Elend, das den Kunden hin und wieder einfach zwingt, einen Kauf zu tätigen.

In Wirklichkeit werde der Kunde dadurch aber zutiefst missverstanden und verkannt. Er sei im Grunde seines Wesens nämlich besser, als er aussehe. Nur gewisse tragische Erlebnisse im Schosse seiner Familie oder im Erwerbsleben hätten ihn misstrauisch und verschlossen gemacht. Im Grunde seines Wesens lebe eine stille Hoffnung, als das erkannt zu werden, was er sei: ein ganz grosser Käufer! Er wolle nämlich kaufen! Denn ihm fehle ja so unendlich viel! Und wenn ihm nichts fehle, fühle er sich unglücklich! Dann wolle er, dass man ihn überzeuge, dass ihm etwas fehle! Er wisse so wenig (XVI, 135).

El cliente normalmente materializa al comerciante como un individuo de piel dura, malintencionado e indigno de confianza que no tiene absolutamente ninguna necesidad. Su actitud es inequívocamente hostil. Percibe al vendedor, no como un amigo y consejero dispuesto a ayudarlo de todas las maneras posibles, sino como una persona malvada y de doble faz que pretende seducirlo y engañarlo. En esta situación el vendedor, escarmentado, casi siempre se desanima y desiste de cualquier intento de ganarse al cliente, de mejorarlo, de iniciar una relación auténticamente humana con él; en suma, desiste de transformarlo en un comprador de primera clase. Confiando exclusivamente en Dios, el comerciante se limita a exhibir sus mercancías sobre el mostrador y deposita su última esperanza en la imprevisión y la necesidad lisa y llana, que de tanto en tanto obligan a los clientes a apresurarse.

Pero esta perspectiva sinceramente malinterpreta y tergiversa al cliente. Porque, en el fondo de su ser, el cliente es mejor de lo que parece. Han sido las experiencias trágicas en el seno de la familia o en la vida comercial las que lo han vuelto desconfiado y arisco. En el fondo de su ser persiste la muda esperanza de que algún día lo reconozcan como lo que en realidad es, es decir, ¡un comprador de gran envergadura! ¡Él realmente quiere comprar! ¡Lo necesita mucho, muchísimo! ¡Y cuando no tiene deseos se siente un miserable! Por lo tanto, realmente desea que lo persuadan de que

necesita algo. ¡El cliente requiere instrucción!

En este caso, lo extraño no es la recomendación ética sino más bien el sistema de valores, la Weltanschauung, donde esa recomendación se pone en escena: también estamos acostumbrados a la lucha darwiniana por la superviviencia entre las clases sociales como si estuviéramos en la jungla: los capitalistas contra otros capitalistas casi tanto como contra los trabajadores (historia que volveremos a encontrar en Santa Juana...). Pero no es tan habitual, aunque sí suficientemente plausible en retrospectiva, considerar los negocios y el mercado como una contienda feroz entre dos grupos eternamente hostiles.

Por último, el extrañamiento también puede inscribirse dentro de la narración misma, como cuando, en broma o no, se pinta una caricatura satírica de Macheath bastante acartonada, una anécdota en la cual la oveja negra de la familia Rothschild decide probar una estrategia absolutamente novedosa y hasta el momento inaudita: la honestidad. El individuo es examinado por una junta de psiquiatras, desterrado de los negocios familiares durante muchos años y asi sucesivamente. Pero es en la reacción de Mac donde se despliega el genio de la narrativa brechtiana, la súbita aparición de lo inesperado y lo nuevo, el inmisericorde despedazamiento de un personaje familiar para luego reconstruirlo desde cero, como un Mac lerdo y con pocas luces que parece no tener ninguna relación caracterológica con otros Macs mucho más audaces, los “capitanes de la industria” pletóricos de una iniciativa sólo comparable a la de los grandes líderes militares; este, sin embargo, da la impresión de ser representante de una especie completamente distinta:

Macheath hörte angestrengt zu. Er konnte den Inhalt der Erzählung des alten Miller nur schwer verstehen; er kam ihm sozusagen nicht auf den Grund.

Man sieht daraus, sagte er schliesslich unsicher, dass man im Geschäftsleben alles ausprobieren muss. Meinen Sie das? Wenn man vorwärts kommen und am Schluss des Jahres ein anständiges. Plus

haben wil, muss man es mit allem versuchen, sogar mit den ausgefallensten Sachen (XVI, 134).

Macheath escuchaba con el entrecejo fruncido; apenas podía seguir el relato del viejo Miller, mucho menos entenderlo. No captaba el meollo de la cuestión, por así decirlo.

“De lo que se desprende”, observó titubeante, “que en el mundo de los negocios hay que probarlo todo. ¿Es eso lo que usted quiere decir? Si uno quiere progresar y tener una planilla de balance respetable a fin de año ¿entonces tiene que probarlo todo, hasta las ideas más absurdas?”

Pero este es precisamente el punto en el que la corriente de etapas internas intersecta con las preguntas por la identidad: ¿quién es este nuevo Mac, por ejemplo? ¿Acaso “él” no pasa de ser el resultado de la novedosa fusión de emociones y reacciones ya conocidas (propuesta que también podría estar expresada en la noción que los formalistas rusos tenían de la representación del personaje, a la que consideraban un puro oportunismo dictado por la naturaleza de los efectos que se deseaba combinar)? Pero incluso esto –que podría basarse en una concepción de ilusionismo estético, en la intención de hacerle creer al público que esto o aquello es más “realista” que aquello otro; lo cual equivale a decir, en términos brechtianos, más estereotípico y familiar, ya se trate de un personaje o de una psicología–, incluso esto tiende a presuponer una metafísica muy posmoderna por cierto: la de la construcción de lo psicológico y la personalidad, e incluso de la “muerte del sujeto”, su vacío y su nulidad, su existencia mínima como una suerte de béance.

En cualquier caso, se hace necesario introducir aquí dos concepciones o categorías relacionadas cuya existencia como elementos comienza en la dramaturgia de Brecht, en sus textos teatrales, pero que a mi entender terminan por adquirir una importancia filosófica cada vez mayor por derecho propio: se trata de la Trennung (separación) y la distancia –siendo esta distancia interna, si así lo prefieren, simplemente una forma especial de

Trennung, dado que esta necesariamente implica e impone la producción de la distancia como tal (donde nada puede haber existido o sido visible antes). Por otra parte, para que la Trennung sea visible, los dos ítems o dimensiones separados deben sobreimponerse de algún modo, deben ser reunidos dentro de una percepción que registre su distancia mutua como "una separación radical de los elementos" ("eine radikale Trennung der Elemente": XXIV, 79; Willett, 37): "Musik, Wort und Bild mussten mehr Sebständigkeit erhalten": "La música, las palabras y la escenografía deben volverse más independientes entre sí" (XXIV, 79; Willett, 38). Sin embargo, esta no llega a ser una formulación positiva o sustantiva, ni mucho menos una estética por derecho propio, debido a que el programa de Brecht todavía sigue estando –en ese momento: 1930– dirigido contra la Verschmelzung o, en otras palabras, la fusión de los diversos elementos (lo que en épocas recientes ha sido llamado livianamente lo "orgánico" como opuesto a lo "mecánico" o lo "heterogéneo"):

Solange "Gesamtkunstwerk" bedeutet, dass das Gesamte ein Aufwaschen ist, solange also Künste "verschmelzt" werden sollen, müssen die einzelnen Elemente alle gleichermassen degradiert werden, indem jedes nur Stichwortbringer für das andere sein kann. Der Schmelzprozess erfass den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen wird und einen passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerkes darstellt (XXIV, 79).

Mientras la expresión Gesamtkunstwerk (u "obra de arte integrada") sugiera que la integración es una "sopa", mientras se suponga que las artes deben fusionarse, los diversos elementos serán igualmente degradados y cada uno de ellos funcionará como un mero "pie" para el resto. El proceso de fusión se extiende al espectador, quien también cae dentro del crisol y deviene en parte pasiva (sufriente) de la obra de arte total (Willett, 37-38).

Pero la claridad con que los elementos en pugna se destacan unos

contra otros –entendida como lo opuesto a una informe pérdida de especificidad que se propaga hasta intoxicar los sentimientos del espectador– no es necesariamente la función estética primaria de la Trennung: aunque también podría serlo, y la estructura descentrada de los escritos teatrales de Brecht nos permite orientarlos en distintas direcciones, y poner en primer plano un tema o un énfasis retórico específicos, para darles la forma de lo que parece una situación polémica inambigua. Sin embargo, sería igualmente pertinente reenfocar esa necesidad de claridad disonante, tanto en la obra como dentro del espectador, como una categoría formal pasible de ser aplicada al público y por consiguiente, por extensión e implicación, a la colectividad misma. Así, la catarsis aristotélica pretende unir al público, tiende a unificar simbólicamente a un público dispar:

Die herrschende Ästhetik verlangt vom Kunstwerk, indem sie eine unmittelbare Wirkung verlangt, auch eine alle sozialen und sonstigen Unterschiede der Individuen überbrückende Wirkung. [...] An die Herstellung dieses [auf der Basis des allen Zuhörern gemeinsamen "allgemein Menschlichen" entstehenden] Kollektivum ist die nichtaristotelische Dramatik vom Typus der Mutter nicht interessiert. Sie spaltet ihr Publikum (XXIV, 128).

En la búsqueda del impacto no mediado, la estética de la época exige un efecto que aplaste todas las distinciones sociales y todas las otras distinciones entre los individuos [...] El drama no aristotélico estilo La madre no tiene ningún interés en establecer [sobre la base de la "común humanidad" compartida por todos los espectadores por igual] esa clase de entidad colectiva. Divide a su público (Willett, 60).

Esto no sólo equivale a decir que el teatro es político en sus efectos formales, sino también que es en sí mismo generalmente una figura de lo social, a lo que busca dividir y poner en su propia contra. El teatro debe entonces recrear simbólicamente la lucha de clases; y la

teoría del teatro será una alegoría del proceso mismo, que por un lado generará una estética abstracta o una doctrina formal –la de la Trennung y la disonancia, la de la distancia interior y otras similares–, y por el otro configurará una política (incluyendo las divisiones de clase y la polémica), si bien en otro nivel se producirá una figura específica de la subjetividad.

Estos niveles son en sí mismos distintos de la actuación individual, que es parte de la teoría y mantiene una distancia interna con ella: no se trata, entonces, de una situación convencional de "obra de arte", en la cual lo alegórico es la obra y es la obra la que genera los niveles específicos de significado. La dramaturgia de Brecht, a mi entender, revierte la situación: la teoría envuelve la obra individual, y no al revés. Esto es lo que protege la obra brechtiana de la estetización sistemática, de la completa zozobra en lo sensorial y en la estesis del espectáculo y la actuación, como ocurre en la heterogeneidad posmoderna. Porque esta última también es alegórica –sus espectáculos sobrecargados y excesivamente perceptuales también significan "lo subjetivo", en el éloge del flujo interno esquizofrénico, o la multiplicación y el fluir de identidades y posiciones de sujeto–, y es además política o colectiva en su compromiso con las políticas identitarias y la hibridización, con las combinaciones de microgrupos y los deslizamientos entre estos en un nivel social donde lo político es inherente (y no se encuentra, como en la democracia liberal, localizado fuera de lo social y en forma de instituciones). Pero esta compleja alegoría posmoderna es inmanente; no se expresa en un nivel teórico que pueda abarcarla y articularla. Junto a todos los rasgos y valores específicos que Brecht comparte con los posmodernos –en este caso, la estética de la Trennung– se destaca la descollante ausencia de los escritos dramatúrgicos, o la idea misma del teatro (brechtiano); o, más bien, el teatro específicamente brechtiano es aquel para el cual la idea del teatro es un proceso alegórico palpitante que incluye, aunque es mayor que ellos, la obra o la actuación individual.

No obstante, la teoría no es exactamente una idea; es decir: no es un significado que podría estar encarnado en la obra, y al cual todo lo demás estaría subordinado jerárquicamente; así lo demuestra el desdén de Brecht por la forma estándar de la obra y por la estética "bien hecha":

Aber diese Manier, alles einer Idee unterzuordnen, die Sucht, den Zuschauer in eine einlinige Dynamik hineinzuhetzen, wo er nicht nach rechts und links, nach unten und oben schauen kann, ist vom Standpunkt der neueren Dramatik abzulehnen. Auch in die Dramatik ist die Fussnote und das vergleichende Blättern einzuführen (XXIV, 58-59).

Esa manera de subordinarlo todo a una única idea, esa pasión por empujar al espectador a lo largo de una sola vía desde donde no puede mirar ni a la derecha ni a la izquierda, ni hacia arriba ni hacia abajo, es algo que la nueva escuela de dramaturgia debe rechazar de plano. Es necesario introducir las notas al pie –y el hábito de volver atrás para comparar las notas– también en la escritura teatral (Willett, 44).

La impureza específica aquí recomendada concierne a los títulos o carteles, acerca de lo cual ya hemos hablado; no obstante, estas líneas dejan traslucir una concepción más amplia de las multiplicidades internas. Y seguramente cederíamos a la ineludible tentación de citar la frase de Flaubert –"il faut qu'il y ait à boire et à manger sur chaque page"– si estos múltiples platos, sabores, texturas y líquidos no evocaran tan agresivamente lo culinario y el consumo. El "montaje de atracciones" de Eisenstein también viene a la mente por el alegre caos mixto de la estética en cuestión; pero no obstante es, al mismo tiempo, demasiado lineal y demasiado poco alegórico.[49]

Porque aquí, una vez más, la recomendación dramatúrgica es precisamente alegórica, y el gusto por la intervención de cuerpos extraños como las notas al pie es también una declaración de principios sobre la actuación y sobre la virtualidad del acto como tal:

Der Schauspieler spielt so, dass man die Alternative möglichst deutlich sieht, so, dass sein Spiel Noch die anderen Möglichkeiten ahnen lässt, nur eine der möglichen Varianten darstellt (XXII, 643).

El actor actuará de manera tal que la alternativa surja lo más claramente posible, de modo que su actuación permita inferir las otras posibilidades y sólo represente una de las variantes posibles (Willett, 137).

Pero es también una recreación simbólica de las mútiples vacilaciones y posibilidades alternativas que subyacen a la interpretación (la cual, por supuesto, no es meramente un espectáculo deportivo ni una forma de comentario, sino que determina las opciones del actor y la manera en que este muestra el significado de su propio gesto). Esta vacilación interpretativa no es exactamente indecisión: no se derrama en lo informe. Y, por otro lado, incita al espectador a formar nuevos pensamientos y testearlos entre sí, y también con el evento o suceso inicial que es su pretexto. Así, acerca de las primeras escenas del Galileo, en las que el científico le enseña a Andreas cómo es el Sistema Solar, nos dice Brecht:

Was die Lektion anlangt, magst du übrigens entscheiden, ob bloss dem das Herz voll ist, das Maul überläuft, so dass er zu jedem davon reden würde, selbst zu einem Kinde, oder ob das Kind ihm das Wissen erst entlocken muss, indem es, ihn kennend, Interesse zeigt (XXIII, 90).

Tendrán que decidir si esto significa que (Galileo) está tan obsesionado con su idea que no puede evitar hablar de ella, incluso a un niño; o si el niño, sabiendo cómo es Galileo, ha tenido que extraérsela mostrando interés (Willett, 199).

Tal vez estas sean “interpretaciones” ciertamente inseparables y perfectamente consistentes; no obstante presentan distintos aspectos, o Abschattungen, de la situación que analizamos: la segunda nos retrotrae al final del poema de Lao Tsé:

Aber rühmen wir nicht nur den Weisen

Dessen Name auf dem Buche prangt:

Denn man muss dem Weisen seine Weisheit erst entreissen.

Darum sei der Zöllner auch bedankt (XII, 34).

Pero el honor no debería quedar restringido

Al sabio cuyo nombre está claramente escrito.

Porque es necesario extraer la sabiduría del sabio

Para que el hombre común reciba su parte (Poems, 316)

mientras que la primera dirige nuestra atención hacia las posibles debilidades de Galileo: ¿está obsesionado con la especulación, tal como cualquiera de nosotros podría obsesionarse con los placeres físicos? ¿Es bueno estar tan obsesionado con la verdad y las ideas? ¿Acaso las ideas no quedan en cierto modo eclipsadas por esa pasión un tanto diferente? Por otra parte, ¿acaso es posible que Galileo pueda ser manipulado por otros de una manera tan obvia? Y desde una perspectiva alegórica ¿estar poseído por una idea no es precisamente esa univocidad, esa transformación “restlos” (absoluta y completa, stanislavskiana) en una sola cosa, que la estética brechtiana rechaza? ¿No tendríamos que mantener cierta distancia respecto de nuestras ideas? Y así sucesivamente: pero las preguntas no son los significados de la obra, más bien indican cómo debe ser

usada; tampoco constituyen una doctrina que la obra enseña en tanto Lehrstück, en el sentido literal de un drama de tesis. No obstante, en tanto son preguntas y lineamientos de reflexión, deben estar separados entre sí y conservar cierta distancia mínima, aun cuando la escena que se desarrolla sobre el escenario implique su encarnación concreta y su unificación.

Por lo tanto, de la Trennung volvemos a la pregunta por la distancia propiamente dicha, e incluso a la pregunta sobre la distancia que la distancia mantiene respecto de sí misma, por así decirlo. Más allá de lo que la actuación brechtiana pueda ser en la realidad (pregunta que siempre se responde mencionando aquello que no es –stanislavskiana o aristotélica, por ejemplo–), debemos pensar cómo los grandes actores –un Olivier, por ejemplo, estrella o protagonista y actor de carácter, todo a la vez, quien no tuvo en cuenta su edad a la hora de elegir personajes en distintos momentos de su carrera– mantienen esa mínima distancia tanto respecto de Heathcliff o de Otelo como de la versión ficcional del doctor Mengele (en Marathon Man): esto, que en los comienzos profesionales del actor podía haberse considerado frialdad o arrogancia –que, en otras palabras, podría haber sido interpretado como un rasgo actuado del personaje por derecho propio–, de hecho permite desplegar ese silencio apenas perceptible que rodea los parlamentos, y también ese proceso de observar la propia actuación que Brecht tanto admiraba en el teatro chino:

Der Artist sieht sich selber zu [...] und sieht [...] mitunter nach dem Zuschauer, als wolle er sagen: Ist es nicht genau so? Aber er sieht auch auf seine eigenen Arme und Beine, sie anführend, überprüfend, am Ende vielleicht lobend (XXII, 201).

El artista se observa a sí mismo [...] aunque también mira al espectador y dice: ¿no es así? Pero también mira sus propios brazos y piernas, los presenta, los examina, quizás en definitiva los elogia (Willett, 92).

Esta distancia mínima que permite que el actor observe a su personaje (Olivier que contiene el aliento al ver los diamantes, mostrando manierísticamente su perplejidad con manos temblorosas) podría ser reinterpretada como narcisismo o ser devuelta a la situación estética ordinaria como contenido, y por lo tanto leída como un rasgo específico y no como una forma; o podría ser considerada un manierismo y por ende atribuida a Olivier como persona real, a una psicología con ciertos rasgos de carácter, en vez de ser atribuida al gesto impersonal. Tal vez sea necesario ejemplificar la distancia de una manera más puramente temporal: como ese extraño rubato, esa leve vacilación de Rubinstein cuando separa las notas individuales de una obra de Chopin y parece dibujar cada nota en el teclado un segundo antes de pulsar la tecla. Pero las notas no llegan tarde; cada una es pulsada con una decisión que no obstante las rodea de silencio para ofrecérnoslas como una suerte de demostración. Porque, llegados a este punto, la distancia se ha convertido en ese espacio mínimo que rodea cada golpe del dedo sobre la tecla; y, en el objeto teórico, el grandioso y central gesto brechtiano de mostrar (sobre el cual volveremos luego) ha llegado lentamente a reemplazar al de la sobrecarga y la heterogeneidad erizada; el silencio que rodea cada elemento (como esos espacios vacíos en las pinturas chinas, que Brecht tanto admiraba) ha ocupado el lugar de la desgarrada superposición de notas y gritos, el sabor ácido de la diferenciación.

Ahora debemos decir por qué estas distancias y separaciones no se repliegan hacia el gusto general del Zeitgeist por lo discontinuo en contra de lo orgánico, por la ruptura en vez de la continuidad, por lo conflictivo antes que por la unificación. Y por supuesto que también ejemplifican eso, y por supuesto que este desapego de las formas y las categorías que consideramos actual –y que por lo tanto constituye un repudio simbólico hacia los valores formales del pasado y el surgimiento de un Novum cuya fealdad, como dice Gertrude Stein, es “parte de la misma lucha por nacer”[50]– es seguramente uno de los grandes significados históricos de la obra de Brecht en general: haber teorizado y por ende puesto en primer plano un proceso que estaba vigente en diversas formas y espacios estéticos e ideológicos, y haber hecho posible que lo percibamos de manera abstracta, y haberle dado un nombre y una expresión.

Pero también es crucial entender que para Brecht estas cualidades que hemos venido enumerando –disonancia, Trennung, distancia, separación, sobrecarga, multiplicidad y demás– también tienen un significado. Y es un significado bastante distinto del de la no identidad o la heterogeneidad –que son los términos corrientes de celebración ideológica–, aunque los incluye y los incorpora a su propia centralidad alegórica. Ese significado es la contradicción; y el método brechtiano no se habrá realizado plenamente hasta que no comencemos a entender cómo lo meramente distinto y diferenciado va siendo gradualmente incorporado a la contradicción misma, o bien reescrito como contradicción, desvelado y revelado como contradicción, o, finalmente, como un rol que estudiamos y es actuado y representado en forma de pura contradicción. (También podríamos haber definido la contradicción como puro cambio y haberla reinterpretado bajo la nueva luz de la muerte y el nacimiento de todas las cosas; pero este nuevo gesto de revertir el objeto teórico y mostrar y revelar –demostrar– otra de sus caras quedará pendiente para más adelante.)

El tema de la contradicción como tal pasa a ser entonces la diferencia central entre Brecht (y toda su época) y nuestro propio Zeitgeist [espíritu de la época] (aludo a un Zeitgeist progresista, no al Zeitgeist dominante de la retórica de mercado): la pregunta por la adaptación o la consistencia entre las dos posiciones puede enmarcarse de distintas maneras, según sea el nivel estético o el filosófico el que está en juego. En cuanto a la subjetividad misma –que a mi entender y para la mayoría de los contemporáneos es el tema realmente crucial, y que se enmascara alegóricamente con los otros argumentos–, creo poder demostrar que en realidad no es un problema y que Brecht, más bien, anticipa nociones corrientes de la subjetividad y en este sentido es un pionero antes que una personalidad anticuada –una subjetividad centrada o individualista– que siempre estará en conflicto con los valores corrientes.

Pero incluso antes del surgimiento de una alegoría política en el nivel del discurso de la fragmentación psíquica, debemos señalar que la identificación en los dos niveles –y en particular la asociación de multiplicidades externas con multiplicidades internas– por sí sola autoriza una asociación analógica entre lo colectivo como múltiple o agregado y la fragmentación de la psiquis

en numerosas posiciones de sujeto distintas. Aquí, una vez más, Mann ist Mann [Un hombre es un hombre] es un prototipo instructivo; y la insistencia en la deconstrucción y la reconstrucción psíquica [Umbildung] de Galy Gay necesita completarse con un recordatorio de su relación "externa" y social, a pesar de ser un solitario, con el colectivo masculino del ejército. Es un tema que tal vez refleja cierta ambivalencia todavía premarxista de Brecht respecto de los valores colectivos; o quizá simplemente deberíamos registrar una suerte de suspensión del enjuiciamiento e inversión de los estereotipos –el ejército imperialista es, sin lugar a dudas, un colectivo malo, pero los titubeos y planes de felicidad "individualistas" de Galy Gay ("Decidí comprar pescado para la cena") tampoco son defendidos en una manera inequívoca e ideológica. Brecht reescribió varias veces la obra original de 1926; y para su versión radial, paradójicamente, afirmó que "este Galy Gay no es ningún debilucho; al contrario, es el más fuerte de todos. Pero indudablemente es el más fuerte sólo cuando deja de ser una persona privada y se vuelve fuerte en el grupo": "dieser Galy Gay ist kein Schächling, im Gegenteil, er ist der Stärkste. Er ist allerdings erst der Stärkste, nachdem er aufgehört hat, eine Privatperson zu sein, wird erst in der Masse stark" (II, 409). Mientras tanto, pocos años después, una variante del poema central (algo así como "la moraleja de la obra") se leerá como sigue:

Denn der Mensch is gerne zu dritt und am liebsten zu viert

So dass er gern aus einem einer von vieren wird (XXI, 333).

Porque el hombre ama la compañía de los cuatros y los tres,

y sólo es verdaderamente feliz cuando deja de ser uno y empieza a ser un cuarto.

Así, la situación dramática hace que sea virtualmente imposible distinguir entre lo externo o social –la localización entre una cantidad de personas o personajes– y la readaptación de la Trennung en la mente, en las funciones psíquicas o en la anticuada unidad orgánica del individuo. Sin embargo, algunos notables fragmentos en prosa compensan esta incapacidad formal:

"Ich" bin keine Person. Ich entstehe jeden Moment, bleibe keinen. Ich entstehe in der Form einer Antwort. In mir ist permanent, was auf solches antwortet, was permanent bleibt (XXI, 404).

"Yo" no soy una persona. Cobro existencia a cada instante y duro poco. Surjo en forma de pregunta. Lo único permanente en mí es lo que responde al pedido de respuesta, lo que por lo tanto sigue siendo permanente.

Es una deriva beckettiana que sólo la idea posterior de un marco de "situación y respuesta" mantiene a flote: si el anterior yo no es sino una serie de reflejos, al menos puede pensarse que la respuesta recibida le otorgará una estabilidad mayor, si bien muy diferente. Pero este amanecer de una concepción protomarxista de la situación (e incluso del Fundamento o de la Historia misma) puede igualmente bien, desde una posición poscontemporánea, parecer un modo de contención y una manera de manejar el aterrador caos del flujo psíquico que amenaza con disolver la individualidad.

Esta objeción sería probablemente incluso más pertinente para otro fragmento, más literario, del mismo período (1930):

Sie [die Person] fällt in Teile, sie verliert ihren Atem. Sie geht über in anderes, sie ist namenlos, sie hort keinen Vorwurf mehr, sie flieht aus ihrer Ausdehnung in ihre kleinste Grösse, aus ihrer Entbehrlichkeit in das Nichts – aber in ihrer kleinsten Grösse

erkennt sie tiefatmend übergegangen ihre neue und eigentliche Unentbehrlichkeit im Ganzen (XXI, 320).

La persona se hace pedazos, deja de respirar. Se transforma en otra cosa, no tiene nombre, ya no oye reproches, reduce su extensión a su dimensión más pequeña, reduce su prescindibilidad a nada –pero al llegar a esa dimensionalidad ínfima, con un profundo suspiro por haber superado la prueba, reconoce su indispensabilidad en el todo.

El lenguaje (por ejemplo, la extensión o Ausdehnung cartesiana) refleja las exhaustivas lecturas de filosofía clásica que Brecht llevó a cabo durante este período; más adelante veremos cómo su Me-ti. El Libro de las mutaciones reformula esta terminología heredada en una doctrina de agregados completamente nueva. Así como la chispa de la existencia es identificada –en el fragmento antes citado– con su capacidad de responder a algún sentido externo de la situación, aquí también el proceso de divisibilidad (nunca del todo infinito) se apoya en un enjambre de átomos o moléculas que no parece del todo correcto volver a identificar con las viejas totalidades orgánicas.

En cualquier caso, lo que he querido mostrar aquí es algo bastante diferente: que las luchas teóricas contemporáneas, que ostensiblemente giran en torno a la estética (lo político versus lo autónomo, el texto versus la obra) e incluso en torno a temas filosóficos abstractos (la totalidad como tal), en última instancia, desde un punto de vista alegórico, no son definitivas y tampoco identifican los temas políticos que están en juego aquí. De hecho, el tercer término –lo colectivo– no marca un retorno al sujeto centrado después de haber pasado por su opuesto: el sujeto descentrado; más bien señala la trascendencia de ambos hacia algo más. Si bien creo que los estereotipos antimarxistas y anticomunistas de la Guerra Fría tendrán arte y parte en ciertas versiones de una estética de la heterogeneidad, me limitaré a señalar la ironía de atribuir una dramaturgia "centrada" a Brecht, cuyas obras –por más experimentales que hayan parecido alguna vez–, según se cree y por su mismo exceso de familiaridad, quedaron obsoletas después de

Beckett (a quien alguna vez pensó poner en escena) o, mejor aún, de Robert Wilson sino de Heiner Müller. Se espera que las Lehrstücke confirmen esa rigidez formal y conceptual, cuando de hecho (como espero haber demostrado) hacen exactamente lo contrario. El texto paradigmático de un argumento de esta clase sería, imagino, el ataque de Derrida contra Lévi-Strauss,[51] donde se argumenta que el estructuralismo de este último, por mucho que desee desagregar las viejas concepciones del significado basadas en la identidad, sigue siendo centrado. Si la corriente o el fluir –las heterogeneidades descentradas– de las obras modernas ha podido ser tan puramente descentrado como esta, es también una pregunta empírica; y la discusión probablemente requeriría plantear también la cuestión de los medios, y en particular del teatro versus el cine (o la radio versus el video) como formas en las que el tiempo es irreversible (y en la cual el fluir puede por lo tanto ser expresado y dramatizado de una manera más adecuada).

La versión filosófica de esta contienda necesariamente se fundamenta en la contradicción y la negación, y encuentra su texto más autoritativo en la valoración de la diferenciación por sobre la negación que hace Gilles Deleuze; sin embargo, dialécticos y hegelianos por igual habrían perdido esta batalla de haber acordado inicialmente con sus términos. Por lo tanto quedará en manos de los deleuzianos amigos de Brecht (¡debe de haber algunos!) demostrar que lo que el dramaturgo (¡y quizás hasta el mismísimo Hegel!) llamaba contradicción era, en numerosas instancias, sólo un paraguas más amplio para abarcar ricas y sutiles diferenciaciones de toda clase. En esta etapa es más importante mostrar que, para ambos, la contradicción es un momento en un proceso antes que una estructura estática. Quiero argumentar que para Brecht, lo dialéctico –el “Grosse Methode”– se define y se constituye por la búsqueda y el descubrimiento de contradicciones. Tal vez podríamos incluso decir: por la construcción de contradicciones –dado que, como proceso de reordenamiento, es necesario comprender el método dialéctico en Brecht como una reestructuración de yuxtaposiciones, disonancias, Trennungen y distancias de toda clase en los términos de la contradicción–.

Pero esto es exactamente lo mismo que ocurre en la obra de su filósofo occidental favorito: el propio Hegel, a quien Brecht

provocativamente caracterizaba como un gran humorista, y cuya más ilustre narrativa en ese sentido puede encontrarse en el capítulo central de la Lógica: las llamadas “Determinaciones de la reflexión”. La historia que se cuenta en este capítulo, ¿es o no es una historia clásica? ¿Podríamos volver extraña esta narrativa? ¿Son reflexivos sus personajes o sus actuantes? ¿Autodeterminados? ¿Autodistanciados? Y así sucesivamente: ¿es algo así como un Bildungsroman.,[52] o al menos un relato de las venturas y desventuras de un fenómeno llamado Identidad, que podría ser reescrito (en el lenguaje de la Fenomenología, por ejemplo) como familiaridad per se: de lo contrario, ¿cómo reconoceríamos un mundo estable de cosas que cobra vida a nuestro alrededor (cómo, por cierto, podría emerger gradualmente una personalidad estable o una sensación de “identidad” interna en nosotros, una organización de continuidad temporal, o acciones o proyectos completos, etcétera, etcétera)? Pero en el mismo momento en que la Identidad comienza a sentirse a sus anchas y a ganar múltiples adhesiones como categoría dominante o fundamental, como la más necesaria de todas, aquella sin la cual no podríamos ni siquiera ser humanos en primer lugar, súbitamente afronta un desafío fundamental que hace añicos sus pretensiones y sus reclamos, reduciéndolos a caprichosa propaganda o ideología. Porque este es el momento de la Diferencia como tal, el momento en el cual se vuelve obvio que omnis determinatio est negatio: “Es la identidad como diferencia la que es idéntica consigo misma”.[53] Podemos definir una cosa, decir cuál es su identidad más íntima, simplemente mostrando lo que no es y abriendo las compuertas a un sinnúmero de diferencias menores y mayores. Esta es prácticamente una revolución social entre las categorías filosóficas, la toma del poder por una inmensa masa de subordinados y subalternos que destronan la figura monárquica de la Identidad y proclaman gobernar en nombre del flujo deleuziano.

Tal vez, sin embargo, como todas las revoluciones “burguesas”, esta tampoco tendrá la última palabra: porque estas innumerables y multitudinarias diferencias no son todas “igualmente” diferentes entre sí; con esto no queremos decir que hayan cobrado existencia nuevas jerarquías sino, más bien, que las facciones y los partidos comienzan a reformarse. “La diferencia en sí misma es diferencia autorrelacional; como tal, es la negatividad de sí misma: la

diferencia, no respecto de otro, sino de sí misma respecto de sí misma; no es sí misma sino su otro. Pero eso que es diferente de la diferencia es la identidad [...] La diferencia [así] posee ambos momentos."[54] Este es el momento que Hegel llama "diversidad", en el que gradualmente se hace obvio –en una suerte de Termidor filosófico– que la "Diferencia" también depende de la "Identidad", y se comprueba que lo que ha cobrado existencia no es el fluir ilimitado de la pura Diferencia sino algo bastante diferente: la "unidad de Identidad y Diferencia" –sino la "identidad de la Identidad y la No Identidad"– de la que, en un momento crucial de cambio y turbulencia, surge la Oposición –que, como tal, es un nuevo actante–. O más bien surgen oposiciones en las que las viejas multiplicidades azarosas comienzan a ser reconocidas como otros tantos dualismos provisionales. En Marx, con claridad meridiana, este es el momento del surgimiento de la moderna lucha de clases a partir de las indiferentes igualdades y equivalencias jurídicas de la revolución burguesa; pero, en un sentido más amplio o en un sentido brechtiano, es también el momento en que la relacionalidad de las diferencias comienza a salir a la superficie –o, si así lo prefieren, comienza a ser organizada, reescrita, construida:

Cada [momento; es decir: identidad y diferencia] tiene una autosubsistencia propia indiferente debido a que contiene en sí misma la relación con otro momento suyo; es por lo tanto la oposición completa, autocontenida. Como esta totalidad, cada uno es mediado respecto de sí mismo por su otro y lo contiene. Pero además es mediado respecto de sí mismo por el no ser de su otro; por lo tanto es una unidad existente por cuenta propia y excluye al otro de sí misma [...] Es por lo tanto la contradicción la que, al postular la identidad consigo misma excluyendo lo negativo, se convierte a sí misma en lo negativo de aquello que excluye de sí; es decir que se convierte en su opuesto.[55]

Este también es un momento crucial para malinterpretar la dialéctica, porque es aquí donde sus enemigos tenderán muy probablemente a leer la "unidad de los opuestos" como mera "unidad" tout court, y la "Identidad de la Identidad y la No

Identidad" como la simple y ya caduca Identidad disfrazada de oveja. Tomemos por ejemplo una de las más grandiosas observaciones sobre la estructura del personaje de la teoría brechtiana, que reverbera simultáneamente en todos nuestros niveles alegóricos:

Die Einheit der Figur wird nämlich durch die Art gebildet, in der sich ihre einzelnen Eigenschaften widersprechen (XXIII, 86).

La unidad de la figura se construye según como sus propiedades y características individuales se contradicen entre sí (Willett, 196).

Claramente, esta definición de la relación de los opuestos propone una clase diferente de personaje a observar en escena: usando nuestro ejemplo anterior, nos pide que construyamos el personaje de Galileo como una combinación de puras debilidades (la obsesión con las ideas sobre las debilidades de la carne, y en particular el deseo de comida, la pasión científica y el descubrimiento entendido como glotonería), y las grandes virtudes pedagógicas del visionario o el sabio, la gran generosidad de Lao-tsé cuando transcribe el Tao rumbo al pacífico exilio de la ancianidad, de la voluntad personal de olvidar las propias ambiciones inmediatas por el placer de enseñar; por cierto, se trata de la tentación pedagógica como tal (que podría devenir dialécticamente en una suerte de vicio, mientras que recíprocamente la obsesión con el conocimiento y la experimentación, con la innovación, podría reorganizarse y constituir una nueva clase de virtud).

En el instante del surgimiento de la Oposición, entonces, se vuelve claro que dos diferencias han llegado a establecer una relación mutua; o, en otras palabras, que nos hemos visto obligados a construir alguna relación entre ellas: entendiendo que cualquier relación de esa clase ya es una oposición.

Pero el próximo paso es más fatal, y menos problemático; por

cierto, ya fue anticipado por el lenguaje y la terminología de nuestra cita anterior: porque ahora, repentinamente, como una fuerza de la naturaleza, la Oposición se convierte en Contradicción, y no sólo se abren de golpe todas las compuertas, sino que la represa misma es arrasada y queda debajo de las aguas. Es el momento en el que el conflicto de clase (la Oposición) se transforma en una auténtica revolución; o, al menos, en las precondiciones para la revolución que los "clásicos" marxistas siempre definen como el surgimiento de la "situación pre-revolucionaria", en la cual –en una suerte de proyección Laclau-Mouffe de una gran cantidad de códigos diferentes sobre un único significante amo–[56] todos los planetas se alinean, las oposiciones azarosas y distintas que han surgido de la multitud de diferencias de toda clase son ahora, por un largo momento, explosivamente sincrónicas y persisten en una ominosa "unanimidad" que, ya muy lejos de la caduca especie de la Identidad, es el preludio inmediato al fin de un mundo y al explosivo surgimiento de un mundo nuevo, cuyos cimientos son los fragmentos y las ruinas del anterior. Esa es la narrativa hegeliana y la manera en que todas estas diversas corrientes conceptuales y categóricas, lanzadas a la deriva luego de la división continental, arrastrando con ellas el agua de lluvia que busca el nivel más bajo –esa humilde fuerza "agua" a la que todas las cosas abren paso–, finalmente desembocan en ese gran Orinoco de las Américas y del futuro que Hegel celebra en su Filosofía de la Historia, modestamente autodiluyéndose "en lo atinente a una filosofía que tiene que ver con eso que [...] no es pasado ni futuro sino con lo que es", y que por lo tanto está obligada a ignorar lo que es "intrínsecamente nuevo respecto de su constitución física y psíquica".[57]

Esa Contradicción (en Hegel) continúa hasta revelar que el Fundamento [Grund] –es decir, la situación histórica de la cual surgirá lo Nuevo– ya no es parte necesaria de nuestro relato, aun cuando las paradojas causales que articulan muchas de las ideas brechtianas surjan de este sentido del fundamento histórico, como asimismo este puede ser momentáneamente reificado en la imagen metafísica de un Tao.

Pero lo que he pretendido destacar, principalmente, es el proceso por el cual se construye la contradicción: es un proceso que a veces

parece ser una percepción, un sondeo más profundo de una superficie hasta entonces organizada en meras yuxtaposiciones y no-relaciones empíricas, y que, mirada más de cerca, se reorganiza en campos de fuerza y antagonismos primarios y secundarios. Pero a veces lo más evidente es el procedimiento retórico (en el más augusto sentido aristotélico de la palabra), en el cual los ítems son deliberadamente reorganizados de modo de colocar sus vectores en un alineamiento hostil y ayudarlos a ejecutar sus propios movimientos únicos de manera que la dialéctica parezca demostrarse a sí misma y ofrezca una alegoría verosímil de todo cambio.

Pero, al menos en esta instancia, la alegoría debe incluir su propia teoría; la reflexividad de la acción debe comenzar mucho antes que el texto propiamente dicho o su ensayo; y lo que este último debe hacernos ver, además de su propia literalidad, es la dramaturgia de la cual es ejemplo y a la cual ilustra. Esto no sólo equivale a decir, como se ha dicho con suma frecuencia y fatuidad en el período estructuralista, que los textos acerca de un texto son también un texto por derecho propio, que la crítica es también (como todo lo demás) un texto cuya dignidad estética no es en absoluto inferior al texto que comenta; que (paralelamente al postulado de que los trabajadores intelectuales también son obreros) los críticos también son creadores; o que –atenuando los decibeles de la estridencia retórica–, siguiendo la fórmula de Barthes, los écrivains de toda laya pueden a veces también devenir écrivants: es decir, productores de texto en el sentido más noble.

Más pertinente, quizás, es esa corriente sociológica de nombre peculiar –la "etnometodología"–, cuyo principio guía radica en explorar lo que la gente dice acerca de lo que hace; en otras palabras, sobre el conocimiento inherente y verbal que conllevan sus gestos y sus acciones, y cómo cada quien explica esos gestos y esas acciones a sí mismo y a los otros. En ese sentido cabe señalar que, también para Brecht, todos estamos constantemente actuando y contamos historias para explicarnos y dramatizamos nuestros puntos de vista en toda clase de maneras, ya sean no dramáticas, ostentosas o incluso auto-paródicas. Por lo tanto, es mejor cambiar el léxico de la reflexividad y sugerir que todos los actos ya son, antes que reflexivos y autoconscientes, protodramáticos. El

camarero de Sartre que “juega a ser camarero” no sólo ilustra una teoría del ser, o de la ausencia del ser; también dramatiza una dramaturgia completa.[58] Sólo que no va en la dirección del populismo y por lo tanto no recoge, reverentemente, los pequeños actos de la vida cotidiana; más bien busca, en lo común, precisamente aquello que no es populista y no es común; y resalta intencionalmente esos instantes en los que el contenido teórico de nuestros movimientos cotidianos súbitamente se inmiscuye con nosotros y con nuestros semejantes, los “actores”; en los que, como le gustaba decir a Gramsci, se revela que las personas comunes y corrientes también son intelectuales, o teóricos, por derecho propio.

El efecto V es ese instante de intrusión en lo cotidiano: es lo que constantemente exige ser explicado y vuelto a explicar; en otras palabras, es un extrañamiento que requiere mayor extrañeza todavía. El accidente callejero ilustraba a la perfección la clase de argumentos que representan a las víctimas potenciales, y por eso se profirieron tantos gestos dramáticos opuestos entre sí. Pero cualquier relato del efecto de extrañamiento, que siempre parte del adormecimiento y la familiaridad de la vida cotidiana, deberá distanciarnos de lo cotidiano; la dramaturgia es, en sí misma, un drama. Por lo tanto es sorprendente y también lógico que, sobre el final de uno de sus primeros y más exhaustivos ensayos sobre la teoría del extrañamiento (que incluye un extenso ejemplo sobre un automóvi, hoy y ayer), Brecht haya agregado:

Der Verfremdungseffekt selber ist durch die vorliegende Darstellung in gewissem Sinne verfremdet worden, wir haben eine tausendfache, gewöhnliche, überall vorliegende Operation, indem wir sie als eine besondere beleuchteten, zum Verständnis zu bringen versucht. Aber der Effekt ist uns nur bei denen gelungen, die wirklich (“tatsächlich”) begriffen haben, dass dieser Effekt “nicht” von jeder Darstellung, “sondern” nur von bestimmten erreicht wird: er ist nur “eigentlich” etwas Übliches (XXII, 657).

La presentación anterior, en cierto sentido, ha “vuelto extraño” el efecto V. Nosotros intentamos aportar alguna explicación para una

operación frecuente y totalmente común y corriente que puede encontrarse en cualquier parte, iluminándola de una manera especial. Pero este efecto sólo habrá funcionado para aquellos que realmente ("de hecho") hayan captado que "no" es el resultado de todas las representaciones "sino solamente" de algunas: la operación no es sino, "realmente", una operación familiar (Willett, 145).

Porque en este sentido, "realmente" significa que aquello que se está afirmando no es visible en la superficie pero está allí, en lo profundo, y "en realidad": "realmente" es un operador hermenéutico que nos envía a bucear bajo la superficie, insistiendo todo el tiempo en que es verdadero para la superficie misma y para la realidad en nuestro primer enfoque, y no solamente para nuestro segundo enfoque hermenéutico. El efecto V es, entonces, ese "realmente" que con tanta liviandad utilizamos en nuestras conversaciones cotidianas; es la prueba no sólo de que la realidad es teórica sino de que la teoría de Brecht incluye en sí misma su obra "literaria", de que es en sí misma nuestro objeto de estudio cuando analizamos esa obra; es lo que "realmente" o "en realidad" es brechtiano en Brecht.

[1]. Tatlow, The Mask of Evil, pp. 353-354.

[2]. Ibid., p. 369.

[3]. Gerald F. Else, Aristotle´s Poetics: The Argument, Cambridge, MA, Harvard, 1957, pp. 414-420.

[4]. Véase Terry Eagleton, The Ideology of the Aesthetic, Oxford, Blackwell, 1990.

[5]. XXIV, 76-84; Willett, 35-42.

[6]. XXIII, 65-97; Willett, 179-205.

[7]. Acerca de la muerte de los clásicos, Brecht observa en 1929: "Wenn sie nun gestorben sind, wann sind sie gestorben? Die Wahrheit ist: sie sind im Krieg gestorben" (XXI, 309): "Si están muertos, ¿cuándo fue que murieron, exactamente? El hecho es que murieron en la guerra".

[8]. Sigmund Freud, "Notes upon a Case of Obsessional Neurosis", Standard Edition, vol. x, pp. 151-317.

[9]. Véase, por ejemplo, "Über blaue Pferde": "Mir gefallen die blaue Pferde. [...] Ich zweifle [...] stark, ob man die Werktätigen durch Kunsterziehung zu Anhängern der blauen Pferden machen kann", etc. (XX, 350): "Me gustan los caballos azules [...] pero dudo de que los cursos de apreciación del arte, por muy correctos que sean, puedan hacer que la gente trabajadora los respalde". El caso de Kafka es más complejo: las observaciones más bien perversas de Brecht sobre el fascismo de Kafka (a Benjamin, durante la estadía del teórico en Svendborg: Walter Benjamin, Understanding Brecht, Londres, New Left Books, 1973, p. 108; Walter Benjamin, Gesammelte Werke, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, vol. VI, p. 527) deben ponerse en perspectiva con su apreciación más temprana (XXII, 37-38) sobre la perspectiva anticipada que tuvo Kafka del movimiento nazi; la última observación tiene cierta relación con la pasividad y la victimización; no obstante, nos permite apelar a la supuesta parábola china de "las tribulaciones de la utilidad": "En un bosque hay muchas clases diferentes de troncos de árboles [...] con los atrofiados no hacen nada en absoluto: escapan a las

tribulaciones de la utilidad": "Im Walde gibt es verschiedenartige Stämme [...] aus den verkrüppelten [...] wird nichts – die entgehen den Leiden der Brauchbarkeit".

[10]. Estos ensayos y fragmentos inéditos fueron recogidos en Aesthetics and Politics, Londres, New Left Books, 1977; aparecen dispersos en las entradas correspondientes al año 1938 en el volumen XX, p. 417 y ss.

[11]. Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, París, Minuit, 1964.

[12]. Carta a Gershom Scholem, 20 de julio de 1931; los Versuche (ensayos) de Brecht son:

Los primeros –para ser más exactos, los primeros de sus ensayos poéticos o literarios– que defiendo como crítico sin poner reservas (en público). Esto se debe a que parte de mi desarrollo de los últimos años es producto de haber confrontado con ellos, y a que ellos, más rigurosamente que ningún otro, reflejan el contexto intelectual en el que se realiza el trabajo de personas como yo en este país (Walter Benjamin, Correspondence, Chicago, University of Chicago Press, 1944, p. 380).

[13]. No implica ningún desmedro al inmenso servicio prestado por John Willet a la causa brechtiana –El teatro de Bertolt Brecht concentró y sistematizó plenamente el pensamiento de Brecht tanto como las selecciones clásicas de los Cuadernos de la cárcel de Antonio Gramsci o la perdurable compilación de ensayos de Walter Benjamin titulada Iluminaciones– señalar aquello que conduce al equívoco en su traducción (a lo largo de todo el volumen mencionado antes) de Verfremdungseffekt como "efecto de

alienación". El concepto marxista que identificamos como "alienación" es, sin embargo, Entfremdung en alemán; por lo que sería mejor traducir Verfremdung como "extrañamiento", en concordancia con su ancestro ruso (ostranenia: "volver extraño"). En cualquier caso, el efecto V debería ser traducido de este modo en toda la obra brechtiana, a pesar de que algunos apoyan el término "desfamiliarización", más estético.

[14]. Véase la nota sobre XXII, 934. Las relaciones artísticas entre Berlín y Moscú parecen haber sido particularmente vitales y dinámicas durante este período, como se expresa en Willett, Art and Politics in the Weimar Period, Londres, Pantheon, 1978, y asimismo en la magnífica exposición Berlín-Moscú, Moscú-Berlín 1900-1950, catálogo editado por I. Antonowa y J. Merkert, Múnich, Prestel, 1995.

[15]. XX, 270 ff.; Willett, 157-159.

[16]. Para la teoría estético filosófica de la Einfühlung, la empatía se presenta como un esquema psicológico de la creación artística, según el cual lo esencial de la obra no es el motivo ni el tema sino el propio artista y su vida espiritual, su expresión mediante la proyección sobre las formas del mundo. [N. de T.]

[17]. Los ataques de Brecht contra el énfasis en la actuación, que a veces pueden parecer un poco obsesivos, podrían ser reposicionados y reevaluados yuxtaponiéndolos con el ataque de Platón contra el arte imitativo (la declamación y la actuación en una cultura todavía esencialmente oral, según Eric Havelock) en La República: "La naturaleza humana, Adamanto, parece haber sido acuñada en monedas incluso más pequeñas que esta, por lo cual es incapaz de hacer una buena imitación de muchas cosas o de hacer esas cosas de las cuales las imitaciones son, de hecho, sólo semejanzas" (Libro

III, parágrafo 395; traducción al inglés de Allan Bloom, Nueva York, Basic, 1968, p. 73). Tanto en Brecht como en Platón, el marco pedagógico dominante justifica las posiciones aparentemente antiestéticas.

[18]. “Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst”, XXII, 200-210; “Estrangement Effects in Chinese Acting”, Willett, 91-99. En este ensayo de 1936 Brecht utiliza por primera vez el término (véase la nota en XXII, 959).

[19]. Jean-Paul Sartre, Œuvres romanesques, París, Pléiade, 1981, p. 51.

[20]. Como en épocas más recientes, también en las décadas de 1920 y 1930 existía una posición política izquierdista que sostenía el fin del arte como una actividad esencialmente antipolítica y una distracción de la praxis. Si bien espero demostrar que la concepción que tenía Brecht de la función política del arte (más específicamente, de la literatura y del teatro) no era la más común ni tampoco era estereotipada, es importante, no obstante, subrayar lo obvio: que Brecht no podía adoptar esa suerte de posición radicalmente anti-estética y que, por el contrario, solía atacarla; véase, por ejemplo, lo que piensa de los Vándalos (XXI, 288): “Yo los veo de otra manera” (“ich glaube nicht, dass das so gewesen ist”), etcétera.

[21]. Véase The Philosophical Discourse of Modernity, Cambridge, MA, MIT Press, 1987, particularmente el capítulo 3.

[22]. Esta localización de los orígenes de la modernidad en las disputas medievales en torno al nominalismo pertenece a Louis Dupré, Passage to Modernity, New Haven, CT, Yale, 1993.

[23]. Arthur Schopenhauer, The World as Will and Idea, vol. II, “Supplement to the Second Book” (capítulo 18 del volumen I), Nueva York, Dover, 1958, pp. 191-200.

[24]. “Discours de la méthode”, Parte II, en René Descartes, Œuvres, París, Pléiade, 1953, p. 138.

[25]. Harry Braverman, Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in the Twentieth Century, Nueva York, Monthly Review, 1974.

[26]. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Band I, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, p. 498; Illuminations, trad. de Harry Zohn, Nueva York, Schocken, 1969, p. 235.

[27]. Gesammelte Schriften, Band I, p. 499; Illuminations, p. 236.

[28]. Gesammelte Schriften, Band I, p. 495; Illuminations, p. 233.

[29]. Gesammelte Schriften, Band I, p. 495-496; Illuminations, p. 233.

[30]. Gesammelte Schriften, Band I, p. 495; Illuminations, p. 151.

[31]. Kuhle Wampe (¿Quién es el dueño del mundo?) es una

película alemana filmada en 1932 y dirigida por Slatan Dudow, cuyo tema es el desempleo y las políticas de izquierda en la República de Weimar. Bertolt Brecht escribió el guión y también dirigió la última escena: una discusión política entre extraños en un tren, acerca del mercado mundial del café. Kuhle Wampe era una especie de campamento de desocupados en Müggelsee, Berlín. Wampe significa "panza" en el argot berlinés; de modo que el título podría traducirse, también, como "panza vacía o fría".[N. de T.]

[32]. Roland Barthes, S/Z, Nueva York, Farrar Straus & Giroux, 1974, p. 82; Œuvres, vol. II, p. 609.

[33]. S/Z, pp. 82-83; Œuvres, vol. II, p. 610.

[34]. En la Ética nicomaquea (Libro II, capítulo 3) Aristóteles identifica y al mismo tiempo establece la diferencia entre elección (el fin) y deliberación (los medios); si bien estoy tentado de decir, con Barthes (como en la vieja broma soviética), que es lo opuesto. Aristóteles afirma que no puede decirse que elegimos algo acerca de lo cual no podemos deliberar (en otras palabras, algo absolutamente imposible: ser inmortales, por ejemplo); pero sí podríamos, desde luego, deliberar sobre algo que aún no ha sido definitivamente elegido. Pero en el desarrollo narrativo que hace Barthes del concepto, cierta modernidad intensificada se hace presente en la identificación de elección con deliberación, de modo tal que la vacilación deliberativa sobre los medios alternativos ya no parece muy distinta del hecho de sopesar los fines (lo cual probablemente significa que los fines últimos fueron puestos entre paréntesis para beneficio de los medios, que ahora, como en la racionalización weberiana, ocupan un primerísimo plano. Acerca de Brecht, quizá necesitaríamos decir que son precisamente estas confusiones y diferenciaciones, y las categorías mismas, las que quedan en primer plano y sujetas a inspección por diferentes clases de deliberación –evaluación histórica, juicio político– a cargo de su público fumador de cigarros.

[35]. Erich Auerbach, Mimesis, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1953, p. 11 ff.

[36]. Jürgen Habermas, “Self-Reflection as Science: Freud’s Psychoanalytic Critique of Meaning”, en Knowledge of Human Interests, Boston, MA, Beacon, 1971, pp. 214-245.

[37]. Véase Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola (Œuvres, vol. II). Podría argumentarse, sin embargo, que los Ejercicios espirituales son, por el contrario, un texto stanislavskiano par excellence, que exigen la identificación más exhaustiva y la “restlos” pérdida del yo; no obstante, veamos cómo describe Barthes su estructura:

non seulement la matière ascétique est brisée, articulée à l’extrême, mais encore elle est exposée à travers un système discursif d’annotations, de notes [...] dès qu’un objet parâit, intellectuel ou imaginaire, il est brisé, divisé, dénombré [...] (p. 1089).

Este texto puede ser más adecuado para detectar las últimas huellas de un impulso brechtiano en la obra posterior de Barthes que el más famoso “Diderot, Brecht, Einsenstein”, escrito pocos años después y en el cual la desdichada comprensión del realismo y la representación de Barthes (con los cuales identifica a las otrora figuras de vanguardia del título) queda embarazosamente más clara.

[38]. Jean-Paul Sartre, Situations I, París, Gallimard, 1947, pp. 20-21, 22-23; véase también el ensayo sobre L’Étranger de Camus en el mismo volumen.

[39]. Simone de Beauvoir, The Prime of Life, trad. de P. Green, Nueva York, World, 1962, pp. 113-114.

[40]. Este es el argumento central (contra el concepto de negatividad como tal) de Gilles Deleuze, Différence et répétition, París, Presses Universitaires de France, 1968.

[41]. Véase Prólogo, nota 23.

[42]. La famosa interpretación de Adorno en “Versuch, Endspiel zu verstehen”, Noten zur Literatur, vol. II, Frankfurt, Suhrkamp, 1961.

[43]. Véase Darko Suvin, Lessons of Japan, Montreal, CIADEST, 1996.

[44]. Reiner Steinweg, Das Lehrstück, Stuttgart, Metzler, 1972.

[45]. Véase la respuesta del propio Steinweg a estas críticas, y en particular a Klaus-Dieter Krabiel, Brechts Lehrstück, Sttutgart, Metzler, 1993, en Brecht Yearbook, nº 20, 1995, pp. 217-237.

[46]. El Theater am Schiffbauerdamm es un teatro situado en el distrito Mitte de Berlín. Inaugurado el 9 de noviembre de 1892, desde 1954 es sede del Berliner Ensemble, compañía teatral fundada en 1949 por Helene Weigel y Bertolt Brecht. [N. de T.]

[47]. Como, clásicamente, en Alfred Sohn-Rethel, Manual and

Intellectual Labor, Nueva York, Humanities, 1978.

[48]. La objeción clásica de Sartre a Proust, en L'Être et le néant, París, Gallimard, 1943, pp. 216-217.

[49]. Junto con el concepto de Trennung, Brecht –no inesperadamente– desarrolla el concepto de "mixtura" (Vermischung): dos conceptos que, cuanto menos, demuestran la "Identidad de la Identidad y la No Identidad". Véanse, por ejemplo, las sugerentes páginas sobre el uso de categorías científicas en las obras de arte (XXII, 479): categorías modernizadoras como "vuelo", "construcción de puentes" y "guerra" deben "mezclarse" estratégicamente con categorías psicológicas como "celos", "egoísmo" y "ambición". La recomendación subraya hasta qué grado Brecht, precisamente al "combinarlas" o "mezclarlas" en sus obras, pensaba que esas categorías eran, en primer lugar, distintas entre sí.

[50]. Gertrude Stein, Four in America, New Haven, CT, Yale, 1947, p. vii.

[51]. "Structure signe et événement", en Jacques Derrida, L'Écriture et la différence, París, Seuil, 1967.

[52]. Bildungsroman significa literalmente "novela de aprendizaje o formación" y se aplica a aquellas novelas que narran el desarrollo físico, moral, psicológico y/o social de un personaje, generalmente desde la infancia hasta la madurez. El término fue acuñado por el filólogo Johann Carl Simon Morgenstern en 1820. [N. de T.]

[53]. G. W. F. Hegel, Wissenschaft der Logik, Leipzig, Reklam, 1977, vol. II, p. 42; Science of Logic, trad. de A. V. Miller, Nueva York, Humanities, 1969, p. 413.

[54]. Wissenschaft der Logik, pp. 48-49; Science of Logic, pp. 417, 418.

[55]. Wissenschaft der Logik, pp. 68-69; Science of Logic, pp. 431, 432.

[56]. Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, Hegemony and Socialist Strategy, Londres, Verso, 1985, pp. 111, 182.

[57]. G. W. F. Hegel, Philosophy of History, Nueva York, Dover, 1956, p. 87.

[58]. Jean-Paul Sartre, L'Être et le néant, pp. 98-100. Es una dramaturgia, podríamos agregar, de la que posteriormente surgirá la "performatividad" de Judith Butler; véase Gender Trouble, Nueva York, Routledge, 1990.

PARTE II

GESTUS

9

La pedagogía como autorreferencialidad

Desde hace tiempo se viene pensando que la autorreferencialidad no es meramente un signo y un indicador social de lo que puede considerarse modernista en la literatura, sino también un operador del esteticismo que es inherente al modernismo y a la manera en que este, como una suerte de tropismo artístico, inveteradamente crece hacia adentro, hacia sí, crea su propia situación y forma un nuevo tipo de contenido, a menudo inconsciente. Podría argumentarse que la autorreferencia no es su único contenido sino, más bien, algo así como una connotación suplementaria por la cual la obra busca justificar su propia existencia; y la situación histórica única en la que la autorreferencialidad gradualmente cobra existencia –el quiebre de lo público, la crisis de los géneros, la pérdida de estatus del arte en el mercado– puede ser, en sí misma, documentada. Pero si "modernismo" es una palabra que caracteriza la situación del artista antes que caracterizar su ideología estética, entonces no resultará demasiado sorprendente hablar de Brecht en ese sentido. Lo que sí puede ser sorprendente es la resolución inesperada que Brecht reserva a ciertos rasgos y características que de lo contrario podrían considerarse (como este) fatídicos y por completo ajenos a su control.

Sin embargo, Brecht no suele ser considerado un modernista en este sentido, ni mucho menos un autor autorreferencial o absorto en la construcción de formas herméticas y circulares (renuencia contra la

que ya tuvimos que argumentar cuando analizamos la Lehrstücke). Por cierto, son precisamente estos rasgos didácticos de Brecht los que se acostumbra aducir contra su perfil modernista: la puesta en escena y el vestuario experimentales, sin duda, y una serie de mensajes a recalcar, casi siempre políticos, que –comúnmente se supone– son los más resistentes de todos a la estetización.

No obstante, nuestra búsqueda –en la Parte I– de una doctrina que pudiera postular la sustancia de esa enseñanza y proveer los mensajes para esas técnicas didácticas fracasó en lo que atañe a las posiciones y las filosofías, o incluso a lo que Brecht gustaba llamar Absichten o Meinungen: opiniones e ideologías, la sustancia de lo que cada uno debate o proclama creer. En ese sentido, una contradicción no es una opinión o una ideología; el extrañamiento no es exactamente un concepto filosófico, ni mucho menos un sistema; el cambio puede hacernos actuar, e incluso pensar, pero es probable que –en sí mismo– no sea pasible de ser enseñado.

Las escenas de enseñanza abundan en los clásicos: los coros griegos ofrecen informalmente su sabiduría y dan consejos de orden moral y psicológico; Enrique V propone algunas lecciones sobre el lenguaje; Hamlet, por su parte, una breve clase magistral; el Bourgeois gentilhomme de Molière brinda instrucción sobre lingüística, y Bernard Shaw hace lo propio, más genialmente, sobre una rama específica de esa disciplina. No obstante, todas estas lecciones se apoyan en los temas centrales de la obra o anticipan de alguna manera la trama; la lección es un artificio para desarrollar el drama, y no al revés. Pero en el Galileo brechtiano, la gran lección inicial (a la cual ya nos hemos referido) es más o menos eso: el público no necesita aprender sobre el Sistema Solar, ni tampoco es necesario mostrar a Galileo como un maestro; el drama expresa la ciencia y la experimentación de Galileo y la relación de este con sus nuevas verdades y descubrimientos. Desde el punto de vista de cualquier dramaturgia tradicional, esta gran escena inicial sería francamente gratuita (salvo, quizá, como una manera de presentar a un personaje –Andreas– que tendrá una participación más importante hacia el final, cuando logre contrabandear el nuevo manuscrito definitivo a Holanda).

Mientras tanto, también cabría agregar que, aun cuando la

enseñanza no resulte central para la acciones dramáticas o escénicas de estos clásicos, la reescritura que es tan característica de Brecht impone nuevas temáticas. Así, los otrora trágicos héroes Coriolano y Hamlet son revalorizados según los momentos de transición de la historia; no obstante, allí donde la psicología popular norteamericana hablaría de adaptación, Brecht alude específicamente al aprendizaje. Hamlet y Coriolano son incorregibles; enfrentados a lo nuevo, son incapaces de aprender nada: sus hábitos y sus patrones de pensamiento siguen atados a los viejos modos de comportamiento feudal y a las antiguas obsesiones con la jerarquía y la venganza. El Príncipe de Homburgo, de Kleist, aplastado bajo la autoridad inhumana de la tradición prusiana, debe rebajarse a celebrarla:

Tot ist er nicht, doch liegt er auf dem Rücken

Mit allen Feinden Brandenburgs im Staub (XI, 273).

No está muerto, eso es seguro, sino acostado boca arriba en el polvo,

con todos los enemigos de Brandenburgo.

El desarrollo que hace Alexander Kluge del motivo brechtiano propone una vida de ultratumba digna de sus orígenes cuando en la frase del título –“Lernprozesse mit tödlichem Ausgang” (Pedagogías mortíferas)– nos recuerda que el proceso de aprendizaje también puede tomar direcciones fatales. Mientras tanto, inmensos volúmenes pedagógicos –notablemente Geschichte und Eigensinn[1]– proponen una variedad de pedagogías colectivas; y, aprendiendo del concepto maoísta de reeducación y Revolución Cultural (aunque no de la concreción de esos proyectos), extrapola corrientes y tendencias profundamente brechtianas a una superficie histórica más vasta. Pero lo que siempre es fatal en Brecht es el fracaso en aprender: como lo testimonia la mencionada tragedia de

Madre Coraje, que es para Brecht un ejemplo fundamental de la letalidad de la idea de que no podemos abandonar (los pequeños ahorros, el capital del carro que no puede perderse, la inversión a la que debemos aferrarnos ocurra lo que ocurra).

La diferencia fundamental entre la "adaptación" entendida como un valor –un valor a la luz del cual Madre Coraje, pero también todos los "trágicos fracasados" shakespereanos de Bradley, bien podrían provocar los consabidos "compasión y terror"– y la muy diferente combinación brechtiana de la celebración del Novum y la dicha de aprender, radica en última instancia en el gestus de mostrar. La escena inicial de Galileo es, después de todo, menos una mímesis del conocimiento científico –de sus modelos y complejidades, de su valor como única solución a problemas peculiarmente complejos– que una representación de cómo transmitir y expresar ese conocimiento: "La tierra es el taburete". Enseñar es por lo tanto mostrar, como ya hemos señalado: la representación dramática de la enseñanza es mostrar la mostración, mostrar cómo se muestra y se demuestra.

Sin duda la complejidad de la teoría también plantea problemas de representación, y en ningún lugar con tanta intensidad como en la "ciencia de la sociedad"; por cierto, más adelante analizaremos los problemas que debió enfrentar Brecht para poner en escena la economía, o, en otras palabras, como pensaba en un principio, para encontrar:

Technik, die es ermöglichte, grosse finanzielle Gaschäfte wahrhaft auf der Bühne darzustellen (X, 1074).

La técnica que hiciera posible ofrecer sobre el escenario una representación adecuada de las grandes operaciones financieras.

No obstante, en las notas fragmentarias sobre La vida de Einstein, la compleja teoría científica del físico alemán es dramatizada como

una función social, y su famosa observación –“Dios no juega a los dados con el Universo”– se glosa como sigue:

Der Protest des Arbeiters, der noch weiter zuhören will, wenn am Ende herauskommt, es gebe genug Gesetzmässigkeit, dass Voraussagen und Planen möglich bleiben [...] Ihre Theorie ist ein Aufstand, und für Aufstände benötigt man eine gute Kausalitä (X, 984).

La protesta del trabajador: quiere escuchar más cuando, al final, resulta que hay todavía suficiente legitimidad en el Universo para que los planes y los pronósticos sean posibles [...] Su teoría [la de los nuevos físicos] es una sublevación, y las sublevaciones siempre requieren la clase correcta de víctima.

Lo que está implícito aquí, y en todo el Galileo, no es tanto una analogía entre los avances de las ciencias naturales y nuestra capacidad de pensar y resolver dilemas socioeconómicos; por cierto, los últimos fragmentos sobre Einstein y Oppenheimer sugieren exactamente lo contrario: una brecha o intervalo entre las instituciones sociales y las innovaciones y los descubrimientos de la física moderna (y, por cierto, los montajes de Galileo en la RDA incorporarán en líneas generales esta idea contextual y política, enmarcando la obra dentro de una política general antibélica y antinuclear). Pero esto no excluye otra perspectiva histórica, aquella según la cual es la movilidad del orden social la que hace posibles los adelantos científicos, una relación preparatoria subrayada en toda la obra. Así, también podemos postular la dependencia de las nuevas ideas científicas respecto del surgimiento de nuevas formas e ideas estructurales en el orden social. En cualquier caso, las posibilidades de representación brechtiana en estas áreas dependen de una movilidad alegórica entre estos “niveles”, por lo que a veces una idea científica es expresada por una realidad social, y otras veces ocurre exactamente al revés: el entusiasmo del puro intelecto provoca la aparición de nuevas

posibilidades sociales.

Por lo tanto, cedemos a la tentación de perseguir un poco más esta línea de especulación y afirmar que lo que se enseña, lo que se muestra en Brecht es siempre y en última instancia lo Nuevo, y por lo tanto, en cierto modo, también es la modernidad en su acepción más generalizada (en vez de específica y tecnológica). El aprendizaje materializa la ruptura del yo por el Novum: los albores de un nuevo mundo y de unas relaciones humanas nuevas. Por lo tanto, queda inseparablemente asociado al gran tema del cambio como tal, y refuerza la insistencia de Brecht en que el cambio siempre trae lo nuevo y también intensifica su rechazo a concebir un cambio puramente retrógrado o degenerativo. Al mismo tiempo, el vínculo temático también funciona en el sentido inverso al subrayar que la pedagogía es necesaria para el cambio, proyectándola hacia afuera en una inmensa escala colectiva y anticipando de ese modo el descubrimiento fundamental de la revolución cultural: la convicción de que las transformaciones objetivas no son eficaces si no están acompañadas por una reeducación colectiva total, que permita desarrollar nuevos hábitos y nuevas prácticas, y construir una nueva conciencia que pueda estar a la par de la situación revolucionaria.

Ahora debemos analizar el sentido de la omnipresencia de estos temas y motivos en toda la obra de Brecht, para así llegar a comprender que la pedagogía es algo más que un mero tema o motivo y empezar a apreciar la originalidad estructural de su relación con la forma. Por ejemplo, es significativo que La ópera de tres centavos también comience con una prolongada y exhaustiva lección, que podría confundirse con una exposición ingeniosa (del carácter de Peachum, de su negocio, de la naturaleza del intercambio entre la “moral de clase media” y el crimen en esta obra) si no hubiéramos sido advertidos e instados a sospechar que el pretexto podría ser más importante que el motivo ostensible. Porque cuando Peachum realiza una visita guiada por su empresa, “El amigo de los mendigos”, aprovecha la llegada de un nuevo recluta (Filch) para enumerar las diversas costumbres mendicantes –“las cinco formas fundamentales de sufrimiento”– y mostrar la manera apropiada en que debe utilizarse cada disfraz. Sin duda, esto también ilustra la naturaleza del negocio y la relación del buen

hombre de negocios con su oficio; por lo tanto constituye uno de los primeros ejercicios del que será un "número" brechtiano fundamental: la demostración del capitalismo y su funcionamiento, que puede verse desde la venta del supuesto elefante en Mann ist Mann hasta el prudente cultivo que hace Madre Coraje de su pequeño capital, pero que claramente culmina en la central Santa Juana de los Mataderos. Por cierto, quedará suficientemente claro en la secuela –La novela de los tres centavos– que todas las actividades representadas en La ópera de los tres centavos tienden al capitalismo y que el siniestro glamour delincuencial de Macheath como asaltante de caminos será luego expiado o expurgado cuando viva en ese mundo alternativo como un capitalista más entre muchos otros.

Pero, de hecho, la lección de Peachum no es solamente un sermón sobre el afán de ganar dinero ni una sátira sobre la religión; por supuesto que también es eso, sin duda, pero el tema se vuelve más amplio y se trasciende –literalmente "se vuelve extraño"– si recordamos la fascinación que sentía Brecht por el Ejército de Salvación como una suerte de partido proto-político, y la manera en que la religión representa aquí el nivel cultural como tal, como asimismo los equívocos e ilusorios valores del idealismo y la filantropía. La religión es también un asunto literario y una ocasión para la elocuencia, como lo testimonian el lugar y la función que ocupa el sermón en las obras literarias desde Melville hasta Joyce. Es también el locus de la retórica y el espacio propicio para un estratégico despliegue de emociones; en este caso, muy específicamente, las emociones de compasión y semejanza en el sentimiento.

Porque si el himno matinal inicial de Peachum busca fortalecer la culpa universal del calvinismo, ensayando la enorme y aterradora perspectiva del Juicio Final (y esta es en sí misma una anticipación teatral que prepara y dirige nuestras previsiones de lo que funcionará como clímax en esta obra, siendo el ejemplo más notable la "ejecución" final), su preocupación más inmediata radica en la generalizada falta de sentimiento que acompaña a esta ausencia de dios universal: y parece menos pasible de ser atribuida al pecado que a la costumbre y al rechazo por la novedad.

In der Bibel gibt es etwa vier, fünf Sprüche, die das Herz rühren, wenn man sie verbraucht hat, ist man glatt brotlos (II, 234).

La Biblia tiene cuatro o cinco dichos que le hablan al corazón; si uno se acostumbra a ellos, se queda sin pan y sin suerte.

Es así como un espectáculo que confía en producir cierta clase de emociones se equivoca al creer en el contenido como tal. No hay verdades eternas ni situaciones atemporales infalibles con las que siempre podamos contar para cautivar el corazón y hacer saltar las lágrimas.

Denn der Mensch hat die furchtbare Fähigkeit, sich gleichsam nach eigenem Belieben gefühllos zu machen (II, 233).

Porque el hombre tiene la horrible capacidad de extinguir todo sentimiento en él en un abrir y cerrar de ojos.

Tampoco Peachum resuelve este problema particular más adelante, a pesar de la enorme inteligencia de su montaje y su larga experiencia en el métier:

Zwischen “erschüttern” und “auf die Nerven fallen” ist natürlich ein Unterschied [...] Ja, ich brauche Künstler! (II, 258).

Hay una gran diferencia entre conmover a la gente y sacarla de

quicio [le dice a un colega]. ¡Oh, cuánto necesito a los artistas!

Y comprenderemos por qué cuando regresemos a la estética brechtiana y analicemos el asunto a la luz de la teoría del extrañamiento. En cualquier caso, aquí sólo necesitamos advertir el surgimiento concomitante de la estética de la innovación o el Novum –"Es muss eben immer Neues geboten werden" (II, 234): "Siempre debemos tener algo nuevo que ofrecerles a nuestros clientes"– y recordar la ambigüedad de la relación de la "empatía" con la "simpatía" en líneas generales, y más específicamente con la "compasión": Rousseau identifica a estas últimas como constitutivas de su teoría históricamente original del Otro; mientras que en Oscar Wilde la compasión deviene en argumento por el socialismo, pero en un sentido exclusivamente negativo, virtualmente brechtiano avant la lettre.[2]

Aquí, sin embargo, las ambiciones de Peachum pueden identificarse muy específicamente con las del "teatro culinario" y las de lo que Brecht definía como la estética aristotélica: inspirar sentimientos, ya sea de compasión, temor o alguna otra cosa, para cautivar y poner en trance al público; sobre todo para provocar empatía, de modo tal que el público también sienta lo que siente el personaje sobre el escenario: que llore cuando él llora y se ría cuando él ríe, y así sucesivamente. Pero los problemas de Peachum son, precisamente, los problemas de la estética de la empatía: agota y deja al público en un estado de no-sentimiento que necesariamente socavará cualquier obra basada en despertar sentimientos (un fracaso que, como ocurre con Peachum, puede asociarse con el fracaso comercial: pérdida de ingresos). Incluso recibimos una lección diderotiana de actuación cuando Peachum se horroriza al descubrir que Filch siente compasión (por el accidente industrial): "Er hat Mitleid! Sie werden in einem Menschenleben kein Bettler" (II, 236): "¡Hasta él siente compasión! Jamás, ni aunque vivas mil años, serás un mendigo digno de ese nombre".

Afirmar que la demostración de Peachum incorpora algunas de las lecciones básicas de la teoría del extrañamiento no sólo equivale a mostrar cómo, una vez más, Brecht postula su teoría volviéndola extraña; también equivale a plantear con renovada urgencia la

cuestión de la autorreferencialidad en nuevas maneras. Para empezar, la cuestión del sentimiento se "vuelve extraña" de una segunda y diferente manera: junto con las imágenes calvinistas del pecado y el terror, La ópera de tres centavos también vehiculiza imágenes estereotipadas de amor y romance. Polly y Macheath actúan esos clichés en un estilo elevado y ennoblecido por la música; por lo tanto, no sólo arrojan más dudas sobre las concepciones de la emoción natural sino que orientan el tema del extrañamiento en la dirección de la cultura de masas, el simulacro, la imitación y la influencia comercial, y otros temas similares (ya presentes en los textos inaugurales del modernismo: en la Madame Bovary de Flaubert, por ejemplo, donde no está claro si Emma Bovary siente algo o simplemente está imitando los sentimientos que le transmiten las novelas románticas que ha leído). En Brecht, sin embargo, esta noción de artificialidad se conjuga de manera diferente: posibilita una clase majestuosa y autoelegida de amor en Mahagonny: un ritual amoroso más afín a las supuestas prácticas orientales (en la cuales los gestos son todo y la "sinceridad" del "sentimiento" es nada) que al romanticismo occidental. Por último, adhiere a las imágenes finales de la personalidad múltiple –el primo bueno y el primo malo, las dos caras de Puntila (borracho y sobrio), las "dos almas en un mismo pecho" de Mauler–: allí donde la concepción misma de sinceridad se vuelve insignificante, dado que el fundamento de las personalidades en cuestión –que absorbe los temas más acotados del amor o incluso de la "amistad" en "visiones de mundo" más amplias, por no decir ideologías– es nuevamente atribuido a la situación y el factor socieconómico.

Pero el episodio Peachum vuelve a poner en escena nuestro problema, aunque en un nivel más elevado, al sugerir que existe un conflicto temático entre las alternativas interpretativas de la dramaturgia y el capitalismo. En última instancia, ¿la obra trata del efecto de extrañamiento o trata, en cambio, de la cultura criminalmente comercial de la burguesía? ¿La autorreferencialidad expulsa las referencias de otra clase? ¿Existe algún vínculo alegórico entre la teoría del extrañamiento (como obra de ideología estética) y la teoría del capitalismo, centrado en lo que Eagleton llama "ideología general"?[3] ¿O la teoría del extrañamiento no sería más que una especie de anexo puramente estético, un adorno, para este serio didactismo focalizado en la vida capitalista real?

Mahagonny nos permite dar otro giro retórico al asunto, dado que pretende utilizar el tema de lo "culinario" y la ópera a la vieja usanza como materia de estudio y a través de la mediación del "placer", que es lo que el capitalismo les vende a sus consumidores. El "placer" como tema, por cierto, permite un tipo de estructuración bastante diferente del polémico blanco de la "empatía", que requiere una situación interpersonal muy especial para ser ensayado. Pero la Spass (diversión) puede autocriticarse y autojustificarse:

Was den Inhalt dieser Oper betrifft – ihr Inhalt ist der Genuss. Spass also nicht nur als Form, sondern auch als Gegenstand. Das Vergnügen sollte wenigstens Gegenstand der Untersuchung sein, wen schon die Untersuchung Gegenstand des Vergnügens sein sollte. Es tritt hier in seiner gegenwärtigen historischen Gestalt auf: als Ware (XXIV, 77).

En cuanto al contenido de esta ópera, su contenido es placer. Diversión, en otras palabras, no sólo como forma sino como materia de estudio. Como mínimo, se pretende que el objeto de la investigación sea el goce, aun cuando también se pretenda que la investigación sea objeto de goce. El goce aparece aquí en su papel histórico habitual: como mercancía (Willett, 36).

Pero la mediación dialéctica hace trampa: porque, presumiblemente, la diversión retratada como tema en las diversas orgías celebradas en esta versión operística de la fundación de un capitalismo puro tal vez no sea exactamente lo mismo que esa diversión que Brecht nos asegura que encontraremos en el verdadero aprendizaje, en los afanes de la ciencia galileana, y en la contemplación del cambio y la productividad.[4] ¿Nosotros tenemos interés en ensanchar esta brecha, esta distancia interpretativa, o más bien nos interesa reducirla y admirar cómo la dialéctica brechtiana resuelve sus problemas mediante un ingenioso decreto?

La posición privilegiada de la pedagogía como forma y como contenido es entonces reconfirmada por las figuras reiteradas del maestro o del sabio a lo largo de toda su obra; la ambigua figura de Azdak, mientras tanto, sugiere que el sabio y el embaucador son uno y el mismo, de modo que el cortejo de maestros abarca un espectro amplísimo que va desde el propio Schwejk hasta los sabios chinos que subyacen a la pasión de Brecht por el imaginario chino (nunca particularmente, como insiste Antony Tatlow, para distinguirla de las realidades de la literatura china clásica). Así, Lao Tsé deviene en la forma fuerte del buen maestro (distinta de otras formas aberrantes como el "tutor privado" del siglo XVIII, el desdichado Hofmeister de Lenz, quien debe castrarse para probar que es apto para instruir a las clases altas alemanas); y la historia de la escritura del Tao es tan fundamental para el análisis de la didáctica en Brecht como la versión, afín y simétrica, de la parábola de Buda sobre la casa en llamas. Ambas tienen contenido, pero ese contenido no se extrae perversa e ingeniosamente del texto por medio de la inversión y el extrañamiento, como cuando Hamlet es obligado a funcionar como una lección contra la violencia feudal. Más bien, la de Buda es la enseñanza de la impaciencia desesperada hacia el mundo (a lo que Brecht, como era típico en él, agregaría la frase: "Tal como es ahora"). La lección de Lao Tsé también es consistente con la versión brechtiana del marxismo: "Dass das weiche Wasser in Bewegung/Mit der Zeit mächtigen Stein besiegt" (XII, 33) –"El agua que corre horada, con el paso del tiempo, hasta la piedra más dura"–: una doctrina que subraya el cambio temporal en el proceso –el agua debe estar en movimiento, y el tiempo debe pasar– y demuestra que las relaciones de poder externas son una ilusión. Por consiguiente, es una doctrina del proceso, pero también del "dar vuelta las cosas" y de la inversión (de la "revolución" en sentido literal): una concepción que también podría recapitular el proceso pedagógico en su "mise en abyme". Pero la narrativa avanza en una dirección diferente y subraya el rol activo del aprendizaje en el proceso: el Tao no se escribe como consecuencia de la ambición de su progenitor filosófico sino, más bien, por pedido de la figura marginal que oye hablar de él al pasar, que muestra curiosidad e interés, que lo relaciona con su propia experiencia de vida. No hay estudiantes ni discípulos en el cuadro: sólo el muchachito que conduce al buey y realiza los arreglos prácticos (conoce la enseñanza, por supuesto, y ofrece el resumen

arriba citado). El que aprende es entonces, por así decirlo, un aficionado antes que un profesional de la pedagogía. Es el hombre común y corriente: un profesional de la curiosidad propiamente dicha, sí, pero que no representa a las clases dominantes ("Flickjoppe. Keine Schuh. Um die Stirne eine einzige Falte": "Túnica harapienta. No lleva zapatos. Y su frente es una sola arruga" [Poems, 315]. Y el poema concluye con la petición de que no sólo el sabio sea honrado, sino también aquel que escuchó y aprendió, aquel que extrajo la sabiduría del sabio. Esta es, precisamente, la ambivalencia pedagógica que Brecht resaltaba en sus observaciones sobre Galileo: ¿acaso el maestro estaba tan lleno de su tema que no podía evitar hablar todo el tiempo de lo mismo; o era el alumno el que sabía previsora y astutamente cómo hacerlo hablar?

Sin embargo, obviamente no es ningún descubrimiento afirmar que la pedagogía se vuelve reflexiva cuando evalúa sus propias categorías: de modo tal que la paradoja resultante del giro inicial –la enseñanza misma es, en realidad, aquello que se enseña– se invierte cuando las partes de no-enseñanza de la enseñanza son sustituidas por la actividad identificada y especializada como tal. Esta, sin duda, es una manera de extraer pedagogía de todo, y muy especialmente de la no-pedagogía; pero es también una manera de despojar a la pedagogía oficial de su respetabilidad y de socavar la institución comparándola consigo misma, mientras simultáneamente se preserva la verdad del proceso. Así, uno de los interlocutores de los Diálogos de refugiados admite que aprendió las mejores lecciones en la escuela:

Die Lehrer haben die entsagungsreiche Aufgabe, Grundtypen der Menschheit zu verkörpern, mit denen es der junge Mensch später im Leben zu tun haben wird. Er bekommt Gelegenheit, vier bis sechs Studen am Tag Roheit, Bosheit und Ungerechtigkeit zu studieren. Für solch einen Unterricht wäre kein Schulgeld zu hoch, er wird aber sogar unentgeltlich, auf Staatskosten, geliefert (XVIII, 212-213).

Los maestros tienen la rica y sacrificada tarea de encarnar los tipos fundamentales de la especie humana con los cuales el niño o el joven tendrán que tratar luego en la vida. [El alumno] tiene así la oportunidad de estudiar, durante cuatro a seis horas por día, la vulgaridad, el mal y la injusticia. Ningún precio sería demasiado alto para pagar esas lecciones, que sin embargo son gratuitas y se proveen a expensas del Estado.

Por supuesto que el relato de esas lecciones –como asimismo su marco formal: el maestro frente a un conjunto de espectadores– nos hace sospechar, de inmediato, cierto parentesco con la vocación de actuar (que sin embargo, y como también empezamos a sospechar, está también en el núcleo de todas las otras vocaciones). Así, describiendo a su mejor maestro, cuyo placer más agudo radica en exponer la estupidez y la ignorancia de sus alumnos, el informante explica que el contenido de las lecciones es absolutamente irrelevante:

Er brauchte den Unterichtsstoff, wie die Schauspieler eine Fabel brauchen, um sich zu zeigen.

Él necesitaba el tema de la lección así como los actores necesitan una fábula: para poder mostrarse.

Así, incluso en la inversión satírica de la relación terminamos por confrontar la identidad entre actuación y pedagogía, y la omnipresencia de ambas en todo el continuum social. Estos modelos múltiples exigen que dejemos de hablar de la pedagogía meramente entendida como un proceso interpersonal y que articulemos en ella la doble vía de una relación genuinamente dialéctica, de modo tal que resulte problemático definir a quién le debemos la doctrina, que ahora puede surgir por derecho propio con cierta independencia de aquel que la concibió “primero” (porque descubrir las propiedades

de la piedra no es lo mismo que inventarla) y también de aquellos que “primero” la reconocieron y la proclamaron como doctrina. Por lo tanto, a la característica descripción del público que propone Brecht –cómodamente recostado en su butaca, juzgando el resultado como quien mira una pelea de box y comenta las destrezas de los boxeadores, fumando el famoso cigarro con cierto desapego sereno–, también debemos sumarle esta cualidad siempre deseable de querer aprender, de anhelar la doctrina. Y no obstante, como ya hemos dicho, la doctrina no es otra cosa que el método.

10

Parábola

Se ha gastado mucha tinta en argumentos y contra-propuestas sobre los principales conceptos narratológicos de Brecht: el gestus es, ciertamente, uno de los favoritos, pero sólo –a mi entender– si mantenemos la grafía original y la pronunciación latina (la sugerencia de Willett, gest, parece un chiste; y si bien el adjetivo puede funcionar perfectamente bien en inglés –gestural (gestual), por ejemplo–, el sustantivo es reabsorbido de inmediato por el demasiado restrictivo gesture). La etimología, y en particular la etimología popular o artificial, es una forma de exposición filosófica por derecho propio[5] y, asimismo, una forma de articulación, de modo tal que podemos utilizar la diferencia, en francés, entre le geste (el gesto) y la geste (la gesta) para separar un movimiento físico significativo de una hazaña celebrada en forma narrativa, mientras que el latín incluso nos permite colocar una forma puramente verbal y gramatical –el gerundivo– junto al gesto corporal y la proeza épica o legendaria. De hecho, lo que queremos poner en práctica es una escala proporcional: porque la geste épica (como en la chanson de geste) queda claramente menoscabada cuando conocemos las insidiosas anécdotas de la Gesta Romanorum; y en la nouvelle, hasta un gesto físico –particularmente algunos de los más floridos signos corporales italianos tabulados en los grandes

catálogos sicilianos, por ejemplo– podría ser el relato de un hecho por derecho propio. En cuanto al gerere original, mi diccionario lo traduce como "to carry on" ("llevar adelante, proseguir"), lo cual, si bien es sugerente, no parece particularmente definitorio ("to carry on" también significa: usar, desgastar, resistir, guerrear, etc.).

Sin embargo, el ejercicio queda inmediatamente en claro cuando entendemos que el gestus es operador de un efecto de extrañamiento por derecho propio; y en particular que el extrañamiento deriva de la superposición de cada uno de esos significados sobre uno de los otros: mostrándonos, por ejemplo, cómo un movimiento involuntario de la mano podría, bajo ciertas circunstancias (si es ejecutado por Luis XIV durante una entrevista particularmente decisiva, pero también si es realizado por un tendero insignificante durante las complejas e inexcusables negociaciones de la vida pueblerina), terminar siendo un acto histórico fatídico, con consecuencias irreversibles y de trascendental importancia. Por cierto, Proust combina el estilo elevado de la crónica con el estilo común y corriente de la vida cotidiana cuando, en un símil elaborado, atribuye los despóticos celos y envidias de la corte a su tía abuela postrada en cama: ejecuta así una superposición y un extrañamiento que no sólo nos hacen captar el elemento narrativo específico bajo una nueva y transformadora luz, sino que también y simultáneamente modifican nuestras concepciones acerca de qué es un simple gesto físico y qué puede considerarse un acontecimiento histórico. La "utilidad" del término de Brecht –algo que es poco más y poco menos que un concepto– radica, quizás, en mantener abierto el procedimiento. No siempre necesitamos la otra dimensión –vale decir, la dimensión proustiana– de la yuxtaposición; a veces alcanza con los movimientos físicos del actor en el escenario: como cuando el actor chino, mostrándose a sí mismo su propio gesto, lo distingue también para nosotros, como si lo colocara dentro de un marco, y nos obliga a nombrarlo y a dotarlo de una mayor significación. La definición favorita del propio Brecht intenta encontrar la cuadratura de este círculo identificando lo elevado y lo cotidiano como si fueran una misma cosa:

Er wandte eine Sprachweise an, [aquí describe su propia práctica en tercera persona, caracterizando al poeta Kin-jeh] die zugleich stilisiert und natürlich war. Dies erreichte er, indem er auf die Haltungen achtete, die den Sätzen zugrunde liegen: er brachte nur Haltungen in Sätze und liess durch die Sätze immer die Haltungen durchscheinen. Eine solche Sprache nannte er gestisch, weil sie nur ein Ausdruck für die Gesten der Menschen war. Man kann seine Sätze am besten lesen, wenn man dabei gewisse körperliche Bewegungen vollführt, die dazu passen (XVIII, 78-79).

Desarrolló una manera de hablar y de usar el lenguaje que era, a la vez, estilizada y natural. Logró esta combinación prestando atención a las posturas que subyacen a las oraciones: sólo transformando las posturas en oraciones, sólo escribiendo oraciones que dejaran traslucir esas posturas. Denominó a esto gestisch o lenguaje gestual, dado que era simplemente una expresión de gestos humanos. La mejor manera de leer esas oraciones es completarlas con los movimientos físicos específicos que les corresponden.

Así, la identidad entre lo "estilizado" y lo "natural" ya es, en sí misma, una manera de diferenciarlos; pero tampoco podemos confiar a rajatabla en la sensación instintiva de que el gestus marca una simplificación radical de los movimientos o de la acción –esa "formidable erosión de los contornos" que, según Gide, Nietzsche recomendaba–: podríamos imaginar que la complejidad excesiva es un énfasis decorativo igualmente calculado para llamar la atención e invitar a un escrutinio más profundo. Un poco más adelante argumentaré por qué ese escrutinio está sujeto, de una u otra manera, a ser alegórico.

Pero primero es importante notar la relación peculiar e incluso paradójica de esos conceptos narrativos con la abstracción filosófica: una relación que en última instancia será responsable de nuestra dificultad para definir el gestus de una manera rápida y contundente, mientras que para el lego es probablemente muy fácil de comprender. Incluso antes de la semiótica, en Occidente, la reinvención de los arquetipos narrativos que hace Northrop Frye en

La anatomía de la crítica (1957) renovó la teorización del relato y las diversas formas narrativas –junto con la traducción al inglés de Morfológiya skazki (La morfología del cuento) de Vladimir Propp, que postulaba una manera bastante diferente de abstraer los acontecimientos concretos en forma de funciones narrativas–. Sin embargo, tanto en Propp como en Frye puede observarse una cierta irreductibilidad básica del contenido narrativo: el arquetipo, por ejemplo, en cualquiera de sus versiones, siempre conllevará una suerte de protorrelato, una versión abstracta y simplificada del tipo de relato o el tipo de cuento final; no obstante, una versión a la que todavía se aferran necesariamente los vestigios de la narrativa: el héroe solar, el padre ogro, la princesa en la torre, Cristo y otros más. Incluso en estos ejemplos queda claro que existe una especie de equilibrio entre la situación y el actor narrativo (a quien Greimas más tarde reducirá provechosamente a la noción de actante, y a quien Propp designa como "función"[6]): es decir que podemos identificar al "héroe solar" a partir de sus hazañas características dentro de una situación que su sola presencia basta para redefinir como la situación mítica de la prueba y del juicio, la superación ritual de los obstáculos y la confirmación definitiva; o bien podemos deducir su presencia bajo los harapos y el semblante poco agraciado, y el comportamiento subalterno de un joven campesino; es decir, por las características de la situación que desde un principio requería un héroe solar. Algo bastante parecido puede decirse de la Morfología... de Propp, a pesar de su tendencia a una mayor abstracción: porque incluso ciertos términos como "adversario" o "ayudante" ya bosquejan una protonarrativa a la cual debe agregarse poco contenido concreto. Esto equivale a decir que la función y la situación del personaje en la narrativa –y por lo tanto, también en el análisis narrativo– son virtualmente inseparables; y, por ende, que es imposible completar el acto de abstracción en la narratología, o reducir cualquiera de estas dos caras gemelas que se implican mutuamente a una terminología y una conceptualidad radicalmente no-narrativa. A partir de este punto, podríamos seguir argumentando la irreductibilidad última de la narrativa como tal; o, desde un ángulo diferente, el inevitable antropomorfismo de incluso nuestras categorías conceptuales aparentemente más abstractas: Althusser podría haber evocado la inevitable inversión ideológica de nuestras nociones y nuestro vocabulario más científicos, dado que en definitiva la ideología era

–también para él– un proceso narrativo, como lo sugiere su fórmula lacaniana –la "Relación Imaginaria" del sujeto–.[7] O bien, si la perspectiva de una filosofía suprema de la narrativa resulta demasiado intimidante, simplemente podríamos recaer en la noción de lo concreto de Marx y Engels, y recordarle al lector brechtiano algo que ya sabe muy bien... Que:

La moral, la religión, la metafísica [...] no tienen historia, no tienen desarrollo; sino que son los hombres [...] quienes modifican [...] los productos de su pensamiento.[8]

Por lo tanto, las narrativas del cambio y el desarrollo serán, primero y principalmente, narrativas sobre personas –personajes, actantes–, pero no todavía las personificaciones en que podrían devenir sus productos, actos e instituciones para cumplir los propósitos narrativos. Los problemas que esta clase de obligación narrativa presenta para la enseñanza y el aprendizaje de la naturaleza del capitalismo –en particular para Brecht como narrador de historias– serán examinados más adelante.

Por el momento, bastará con analizar las consecuencias para el gestus y admitir que, más allá de cuán abstractamente podamos formular un ejemplo de esta clase, seguirá siendo una abstracción narrativa y conllevará un tufillo a acción humana, ya provenga de un arquetipo o, por el contrario, de un tipo que responda al más puro sentido común: o bien la gente siempre hace cosas como esta, o bien unos pocos actos primarios y unas pocas historias primordiales yacen ocultos en el inconsciente colectivo. Por lo tanto, parecería que hemos colocado a Brecht –como si Brecht fuera una cuña– entre estas dos alternativas igualmente inaceptables, que, cada una a su manera, sugieren que la naturaleza humana siempre ha sido fundamentalmente la misma; si bien una nos limita prosaicamente a la superficie de la vida cotidiana, mientras la otra convoca esos misterios sagrados más profundos que subyacen a nuestras acciones y gestos aparentemente comunes y corrientes. La alternativa es, de hecho, una alternativa en cierto sentido precapitalista que ofrece la opción entre la vida pueblerina de lo

cotidiano y esas cosas tremendas que palpitan ocultas en los refugios de los sacerdotes. Yo creo que Brecht estaba ciertamente interesado en esa alternativa y en las relaciones sociales precapitalistas que presupone; más adelante intentaré demostrar cómo ese interés coexiste con otros muy diferentes. Por el momento, bastará con invocar lo social y lo histórico para que el panorama cambie por completo: una vez que el gestus es identificado como algo histórico, evidentemente quedamos liberados no sólo de la naturaleza humana eterna sino también de los arquetipos (o, al menos, de los arquetipos del pasado; tal vez los arquetipos utópicos, los arquetipos que aún no existen, los que provienen del futuro serían más aptos).

Pero todavía falta decir que el gestus implica un proceso en el cual un acto específico –un acontecimiento particular situado en el tiempo y en el espacio, y relacionado con individuos concretos específicos– es de algún modo identificado y vuelto a nombrar, es asociado con un tipo de acción en general más amplio y más abstracto, y es transformado en algo ejemplar (aunque ya no queramos usar la palabra "arquetipo" para designarlo).[9] El gestus, por lo tanto, requiere un punto de vista teórico en el que puedan distinguirse varios "niveles" que luego habrán de reasociarse: pero este es precisamente el proceso que deseamos definir como alegórico, en tanto la alegoría, a diferencia de otras figuras retóricas, es un modo de abstracción singularmente frustrado en el cual, a falta del concepto, varias narrativas –algunas muy diferentes entre sí; otras, meras versiones de una misma historia– cumplen la función de comentarse unas a otras, en un proceso circular en el que cada nivel enriquece al nivel anterior.

Pero, a fin de captar la complejidad de estas formas, tenemos que desentrañar algunas de las tensiones y oposiciones de la teoría: una de ellas va desde la noción de gestus hasta la cuestión de la contradicción; otra, que intersecta esa línea de tensión, va desde la parábola hasta el "caso" jurídico o casus. Sin embargo, estas oposiciones ya revelan una oposición más general entre la observación y el juicio, entre el registro de un hecho o una situación y la toma de alguna decisión ética o política al respecto; entre el realismo y algún otro modo literario –la visión política, por ejemplo, o la ciencia ficción, o quizás incluso ciertos modernismos–

que permita imaginar situaciones radicalmente diferentes, o al menos versiones radicalmente modificadas de esa situación; entre el empirismo y la utopía.

La posibilidad de reconciliar ambas alternativas es ilustrada por una obra como La buena persona de Sechuán, donde la dualidad del protagonista registra tanto la naturaleza empírica de una sociedad decadente que necesita violencia y "animosidad" como la presencia inmanente o utópica de una sociedad que no las necesita. Los dioses entran en cortocircuito con su función de jueces, como veremos más adelante; porque al reducir esa función a lo meramente ético demuestran su ineficacia y al mismo tiempo requieren otra clase de juicio en virtud de su existencia como observadores externos y su posición actante como jueces. (Del mismo modo, la dualidad de Shen Te y su primo "malo" rectifica el mundo "realista" o empírico, donde la gente es una cosa o la otra y donde se tiene éxito o se fracasa.)

Por lo tanto, debemos comenzar todo de nuevo: no con el gestus sino con el Grundgestus –"Jedes Einzelgeschehnis hat einen Grundgestus" (XXIII, 92): "Cada acontecimiento individual tiene su Grundgestus, su gestus básico o fundamental" (Willett, 200)–. Los ejemplos son, en su mayoría, clásicos ("Ricardo Gloucester corteja a la viuda de su víctima"), aunque El círculo de tiza... se desliza en la serie con falsa modestia; pero lo que parece caracterizar al Grundgestus, en tanto opuesto al gestus propiamente dicho, es su cualidad paradójica. Algo en la situación parece designar o pedir una solución salomónica, la ruptura del nudo gordiano, la inesperada identidad de los opuestos; mientras que el gestus simplemente identificaba la naturaleza del acto mismo, revelando –por ejemplo– que el altruismo puede ser agresividad, o mostrando que la emoción íntima puede ser funcional a lo económico, y dejando entrever en líneas generales que la psicología individual está basada en la dinámica social, de manera tal que el cotidiano y demasiado familiar mundo de los sentimientos y las reacciones personales se vuelve extraño y debe ser explicado por motivos sociales y económicos colectivos igualmente familiares que, sin embargo, hasta el momento no habían sido identificados en ese contexto.

Pero estos desenmascaramientos satíricos no parecen ser del mismo orden que esa contradicción mayor que, en forma de Grundgestus, establece el programa de toda la obra. De hecho, en su mayor parte parecen combinar dos clases distintas de gestus –por ejemplo el asesinato de la víctima y el cortejo de la novia– y de este modo sugieren, por un lado, que tanto en un caso como en el otro el término es desacertado y el gestus tiene poco que ver, estructural o funcionalmente, con el Grundgestus; mientras que, por otro lado, el Grundgestus aspira a subrayar una tensión fundamental, una contradicción, una antinomia irresoluble allí donde el gestus simplemente subsume un particular bajo un universal: un acto bajo un encabezamiento más general (el cortejo: cortejar a la viuda de la víctima). Al mismo tiempo, la naturaleza del Grundgestus, no sólo por ser aplicable a la obra como un todo, sino también porque requiere un trabajo poético y verbal mucho más obvio –encontrar la fórmula que más asombrosamente conjugue las dos partes irreconciliables de la situación dramática–, y nos orienta en una dirección narratológica en cierto modo diferente.

Es indudable que evoca la gran estética de la Trennung o separación radical, que presidía la construcción de las canciones y los títulos o carteles de las escenas y otros elementos y rasgos deliberadamente heterogéneos del teatro musical y/o épico brechtiano. Sin embargo, también evoca los procedimientos de la fábula, o al menos los de la parábola que va camino a convertirse en fábula: es decir, la tendencia del material narrativo a dividirse en dos y continuar en sendas direcciones verbales o semióticas diferentes: por un lado, hacia una narrativa apropiada, una anécdota, en la que los personajes humanos o animales aparecen haciendo algo con ciertos resultados o resoluciones; por otro lado, una formulación lingüística relativamente más abstracta, del orden del dicho o del proverbio, en la cual se yuxtapone una especie de lección abstracta (o "moraleja", para usar el término técnico) con la narrativa precedente y se dice que esa moraleja es el sentido o la "lección" de la narrativa. Pero este estatus abstracto y cuasi proverbial no se encuentra en absoluto en el nivel de abstracción de las Máximas de La Rochefoucauld, acerca de las cuales se ha dicho que cada una de ellas podría expandirse como una novela en miniatura, o quizá como varias versiones de una misma novela (por ejemplo: "Les vieillards aiment à donner de bons préceptes, pour se consoler de n'être plus en état

de donner de mauvais exemples"[10]). Sin embargo, la ubicación de la moraleja en el final de la fábula no nos incita en absoluto a pensar otras varias instancias o versiones narrativas del "significado" allí señalado: probablemente ni siquiera nos impulsa a volver sobre el relato, a reescribirlo y simplificarlo en el ojo de nuestra mente según las claves y directivas perentoriamente dadas. Creo que nos estimula a una cierta clase de producción: transformar la materia prima que la precede –el texto narrativo– en una clase diferente de objeto verbal; sustituir al primero por el último, es decir, transformarlo en algo más portátil y que sea más fácil de transportar y almacenar. Este nuevo objeto, sin duda, sigue estando hecho de palabras, igual que el primero; pero su discurso es absolutamente diferente, e incluso podríamos buscar consuelo en el argumento de que tanto el árbol como el trozo de carne cruda son formas de la materia. Pero entonces, por supuesto, los títulos y carteles visibles en el escenario son clases de objetos muy diferentes de las canciones o las situaciones dramáticas que supuestamente nombran y sintetizan.

11

Grundgestus

¿Pero el Grundgestus brechtiano viene antes o después? ¿Es la síntesis de algo, o más bien sugiere los parámetros a los cuales debe responder la puesta en escena? En este caso –en su mayoría obras clásicas (o la leyenda china del Kreidekreis [Círculo de tiza] adaptada)– hace las dos cosas: porque resume la materia prima clásica con vistas a retrabajarla según los lineamientos de lo que ahora podríamos denominar la tensión o contradicción fundamental. No obstante, en el sentido en que se ha afirmado que todo en Brecht es, de una u otra manera, plagio –ya sea del pasado o del presente, de otros autores contemporáneos o de los clásicos–, el Grundgestus también sugiere el carácter extraordinario del "modo de producción" brechtiano, en el que siempre hay una

materia prima preexistente que necesita ser retrabajada sobre la base de una interpretación. En este sentido, las lecturas brechtianas de los clásicos (ya se trate de los escandalosos sonetos llamados Studien, las nuevas puestas en escena de Coriolano y otras obras isabelinas, o la interpretación de Hamlet que analizaremos a continuación) son paradigmáticas del conjunto de su "producción textual".

Así, Hamlet[11] resulta ser una trama de tensiones entre los nuevos y pacíficos usos comerciales (ahora Noruega y Dinamarca disputan por los derechos de pesca, y también se disputa por la "nueva ciencia" en Wittenberg) y la supervivencia de los hábitos arcaicos, más sangrientos, del feudalismo. Las famosas vacilaciones de Hamlet ("y así el natural color de la resolución enferma con el pálido molde del pensamiento", etc.) no deben atribuirse a una psicología o una subjetividad intensificada, "moderna" e individualista surgida de la formulaica Edad Media sino más bien al revés: a la interferencia de estos dos modelos culturales que son, en sí mismos, los campos de fuerzas de dos modos de producción distintos. Así, la obra es el momento en que esos dos modos se superponen y coexisten, y su peculiar temporalidad es la de la "transición del feudalismo al capitalismo" pensada sincrónicamente como una estructura peculiar por derecho propio antes que como una mera sucesión cronológica.[12] Incluso podríamos sugerir que las diversas interpretaciones de la extraordinariamente moderna psicología de Hamlet (desde Goethe y Coleridge hasta Mallarmé y Joyce) son en sí mismas parte de la obra y de su tema (tal como Lévi-Strauss sugería que la concepción de Freud sobre el complejo de Edipo debía considerarse una versión más del antiguo mito), porque en ese sentido responden a las justificaciones ideológicas provistas por la burguesía moderna emergente para una situación transitoria y objetiva de otra clase completamente diferente, en la que ninguna de las alternativas (la violencia del señor feudal, las negociaciones del hombre de negocios) tiene nada de positivo. Pero lo que hacen las interpretaciones modernas es transformar una situación en una psicología, en un nuevo modo de la subjetividad luego realegorizado como una lucha entre distintos "valores" o instancias físicas. Sin embargo, Brecht desea que su producción (imaginaria) saque a la luz el rol determinante de los distintos modos de producción en este drama aparentemente individual: el

hecho de que Hamlet revierta a la imagen ideal de "acción" feudal en la hecatombe final constituye a duras penas un juicio final por parte del dramaturgo; ni siquiera propone una posición ética sobre las alternativas, sino más bien un medio de articularlas en su diferencia cualitativa:

Die neue Vernunft [...] kommt ihm bei den feudalen Geschäften, in die er zurückkehrt, in die Quere [...] (XXIII, 94).

En el mundo feudal al que regresa, [el nuevo enfoque de la Razón] simplemente lo obstaculiza (Willett, 202).

De modo que últimamente Brecht parece más preocupado por dejar abierto ese proceso y por permitir que el público tenga su propia opinión y enmarque su propia moral, mientras al mismo tiempo intenta sugerir fuertemente –no sólo sugiere, insiste– que no puede hacerlo. Pero tal vez nosotros no tengamos que emitir un juicio –si seguimos pensando que el "juicio" es un asunto esencialmente ético mediante el cual se confieren los valores de lo bueno y lo malo, y los valores positivos y negativos son asignados apropiadamente–. Pedirnos que "meramente" registremos lo estructural de la situación histórica y que articulemos los sentimientos y los actos de la obra a la luz de sus tensiones más "objetivas"... ¿sigue siendo lo mismo que emitir un juicio, en el sentido en que la tradición burguesa ha transmitido ese concepto? ¿O quizá, más bien, es algo más cercano al así llamado Gran Método o, en otras palabras, la dialéctica tal como la desarrollaron Marx y Engels en el Manifiesto: como la inseparabilidad del progreso y la violencia, como la imposibilidad de separar lo positivo de lo negativo, aunque no obstante podamos identificarlos de una manera casi enteramente existencial?

De hecho, hay un lugar en la obra de Brecht donde todos estos temas convergen y las cuestiones formales –la estructura de la forma de fábula o parábola, la función del Grundgestus– se encuentran con las cuestiones de contenido –la naturaleza de la

dialéctica, la sustancia didáctica y la narrativa, y la naturaleza de los juicios que se nos pide que hagamos, si es que existe alguno–. Estas son, por supuesto, las parábolas políticas, en su inmensa mayoría incluidas en la colección Me-ti. El libro de las mutaciones, en el que los acontecimientos políticos y las figuras históricas son transpuestos a una antigua China imaginaria y dotados de nombres chinos.

Pero antes de echar un vistazo a estos textos tan importantes convendría tomar en cuenta a sus predecesores formales, escritos prácticamente en la misma época (a fines de la década de 1920 y comienzos de los años treinta, y luego nuevamente después de la guerra); porque la evolución de la forma –desde el oratorio-cantata hasta las obras didácticas– es crucial para nosotros, que no solamente buscamos lo que Brecht intentaba representar sino también los medios que utilizaba para hacerlo, e intentamos comprender cómo reaccionaban esos medios y modificaban su contenido ostensible. La forma predecesora puede estar en los relatos de Herr Keuner –más de una vez se pensó que Keuner es un análogo moderno del Outis o Nadie de Odiseo, dado que en algunos dialectos germanos el sonido es muy próximo al de la palabra "Keiner"–; por otra parte, la figura ya así nombrada proviene de una obra inconclusa de Brecht, Fatzer, sobre los veteranos que retornan: una suerte de intento post-Baal de postular el nihilismo, ahora dentro de la historia política y nacional. (Puede pensarse que Fatzer encarna ese costado de Brecht más cercano a su "discípulo" Heiner Müller, quien de hecho "concluyó" y puso en escena el drama fragmentario.)

"Herr Keuner" es, en cualquier caso, una serie de anécdotas que serían parábolas si tuviéramos un poco de confianza en la autoridad de su excéntrico héroe. Aquí Brecht se dramatiza a sí mismo de modo incongruente, y no obstante con algo más de dignidad que los viejos verdes que Godard elige encarnar en sus últimas películas; ambos, sin embargo, utilizan a estas figuras como emisarios y voceros de lo que sería mejor llamar Absichten, o, en otras palabras (no del todo acertadas), "opiniones": lo que Schlick ofrecía comprarle a Garga en la escena inicial de La jungla de las ciudades. ¿Acaso no son Meinungen, o en todo caso Absichten, lo que generalmente venden los intelectuales –y en particular los críticos,

que existen precisamente con este solo propósito–? El largo debate entre la opinión y el conocimiento o la filosofía (que pasa fundamentalmente por Hegel, pero sin duda ha continuado hasta hoy) implica por un lado el condicionamiento, por parte del sujeto y de su psicología, de los pensamientos descarriados que suelen denominarse "opinión" y por lo tanto deben ser clasificados como variables o privados, no vinculantes en un sentido general o universal, de interés puramente anecdótico (pero las opiniones de Herr Keuner son transmitidas, precisamente, a través de anécdotas); y, por otro lado, implica aquello que otorga al pensamiento y la escritura de los filósofos su validez impersonal o al menos suprapersonal –tal vez universalidad, o abstracción de la situación, o rigor lógico (pero entonces tendríamos el problema del punto de partida o premisa), o profundidad metafísica, o incluso quizás "extrañamiento" de los aburridos senderos del estereotipo que reza "Lo mejor que se ha dicho y se ha pensado"–. La tensión entre estos dos polos –que supuestamente estaban unidos en los albores de la filosofía, cuando Sócrates indaga varias Absichten con la intención de extraer de ellas el oro puro de la Idea platónica– sólo puede ser exacerbada por los descubrimientos modernos gemelos de la ideología y el Inconsciente, que ahora tienden a poner en duda incluso las certezas del polo filosófico y –al menos para quienes tienen inclinaciones populistas– a enviar a los amantes de la verdad en dirección a la Absichten, donde, bajo el disfraz del buen juicio gramsciano o del uso general wittgensteiniano –por no mencionar la conciencia de clase ni varias otras formas de sabiduría popular–, un tipo diferente de validez parece surgir de boca de un niño.

En los relatos de Herr Keuner, esas opiniones –que antes parecían orillar la ideología– tienden ahora a oscilar hacia lo ejemplar y lo recomendable, aunque no necesariamente en la dirección del tratado filosófico: más bien tienden hacia la figura dramática. Por cierto, Herr Keuner comparte aspectos del embaucador y del sabio, del militante y del "cobarde heroico"; y, como ya se ha observado respecto de otros personajes de Brecht, los placeres de representarlo también radican en el descentramiento de su subjetividad –es decir, en la perpetua transformación del "personaje", que está determinado por la relación de sus rasgos con situaciones cambiantes (y en su mayor parte incompletas)–. Las ideas abstractas, al aparecer como opiniones, comienzan a incorporar al

personaje que las enuncia, hasta llegar al extremo en que no queda claro si debemos celebrar la idea en sí misma o al personaje que la encarna.

En este punto hemos llegado a la presentación formal de Me-ti, donde la enunciación tiende a incluir la autoridad del sabio, aun cuando su estatus de sabio también derive del valor de la opinión y ambos (opinión y sabio) finalmente inicien una interrelación recíprocamente valorativa con esa tercera cosa que es el Método: en este caso el Gran Método (o la dialéctica). Pero la figura brechtiana queda a mitad de camino entre dos precedentes: el antiguo sabio chino que otorga su forma narrativa tradicional a estas anécdotas, y el gran estratega o táctico político que, aquí y en todas partes, es Lenin (y que también tiene su lugar en el Me-ti como un personaje nombrado, con sus propios dichos y consejos). No obstante, la asociación es importante en tanto orienta una forma de consejo hasta entonces tradicional y primordialmente ética en la dirección de lo colectivo, o, en otras palabras, de las tácticas políticas y militares. Al fusionar lo ético con lo político, Brecht quizás reinventa el espíritu del antiguo filosofar chino; así como Tatlow demostró haber reinventado el espíritu de la poesía china clásica. [13] Porque el placer que suscitan las anécdotas chinas es, al menos en parte, un placer político que –desde Maquiavelo– Occidente ha escindido, especializado o consignado a otras disciplinas mientras al mismo tiempo creaba lo que damos en llamar "vida privada": un aislamiento del cual fueron gradualmente expulsadas incluso las formas limitadas de consejos para la acción y praxis de los antiguos griegos. Es esto, más que cualquier otra cosa, lo que ha llevado a los críticos a ver en esta producción brechtiana aparentemente suplementaria algo así como el surgimiento de una ética a partir de la política y la recomendación de un estilo de vida coherente con el Gran Método. De ser así, sería un acontecimiento relativamente único en la tradición marxista, cuya ética ha sido casi siempre tomada prestada de otras partes y cuya originalidad ha sido la insistencia en una lógica colectiva distinta de la individual (junto con la voluntad de asignar la mayoría de los sistemas éticos heredados o tradicionales a la ideología de clase).

Es evidente que la forma de estas parábolas –anécdotas breves que sugieren contundentes lecciones que el lector debe deducir– es

característica de la narrativa episódica y la fragmentación sistemática que hemos atribuido a Brecht (y, en líneas más generales, a lo moderno): "fragmento" es, sin lugar a dudas, una palabra errada para designar esos párrafos autocontenidos que a menudo parecen cumplir la función del diario personal, dado que hacen comentarios puntuales sobre un tema que ha llamado la atención. Sin embargo, Brecht también llevó un diario personal durante la mayor parte de su vida; e igualmente las parábolas constituyen un trabajo de reflexión de segundo nivel, que titubeamos en llamar abstracción, dado que avanza en la dirección opuesta de lo concreto y lo dramatizado. No obstante, aquí también persiste una estructura dual o de dos niveles, en la que el punto de partida empírico –la observación o Einfall– es cancelado y reformulado en una forma más vívida que permite retener el gesto de la demostración. Por cierto, necesitamos una palabra para designar ese gestus específico, según la analogía de la deixis en lingüística para el acto de señalar. La narrativa no es empírica: conlleva el "¿ves?" y el "¿ahora entiendes?". Implícitamente corrige una opinión equivocada, un malentendido popular demasiado comprensible: pero lo reemplaza con algo que ya no es exactamente una opinión (debemos volver a la función de esta palabra en Brecht, cuya tercera obra comienza, como hemos visto, con el ofrecimiento de comprar las "opiniones" del protagonista). Si podemos descifrar su relato o narración, en otras palabras, será una especie de prueba y será mejor que la opinión: la narración articula la posición conceptual y por lo tanto prueba que puede tener evidencia histórica –es una forma alternativa de argumentación, implícitamente tan válida como lo filosófico abstracto.

Pero volvamos al tema de la ética: algunas de estas anécdotas meramente dramatizan cómo debería vivir el militante revolucionario, no cómo deberían vivir todos (bajo el socialismo). La recomendación –como hace Herr Keuner (XVIII, 439)– de verificar siempre la ruta de escape y las distintas salidas cuando entramos en un edificio, es sin duda también útil en los aviones y los lugares públicos, y forma parte de las lecciones útiles para los moradores de la "jungla de las ciudades"; pero contribuye más a captar la personalidad pintoresca de Brecht que a ofrecer material para pensar (tampoco habría servido para la reescritura al modo chino). No obstante, representa un extrañamiento de la propuesta

ética: un “deberías” (o Sollen) distanciado, como la visión que podría tener un antropólogo de un extraño modo de vida colectivo. Y temáticamente ofrece todavía otra perspectiva de la cobardía heroica, la astucia fundamental y el tenaz materialismo de la visión de vida brechtiana. Pero, en otras instancias, las anécdotas de Keuner giran en torno a los juicios del propio Herr Keuner. No se nos pide que “gustemos“ de Herr Keuner, como tampoco se nos pide que aprobemos los rasgos deliberada y ostentosamente desagradables de Brecht muchas veces puestos en primer plano en su propia persona; pero se nos pide que notemos lo paradójico de sus puntos de vista, tan diferentes del punto de vista estándar. Si bien no necesariamente forman parte de alguna clase de sistema, su agresiva excentricidad subraya el imperativo central de la revolución cultural: es decir, que la transformación objetiva de la institución debe ser acompañada y completada por cambios radicales en la subjetividad.

Ya hemos visto que una colección posterior y más definitiva de anécdotas y parábolas –Me-ti. El libro de las mutaciones– resalta la relativa escasez de enseñanzas éticas en los clásicos (marxistas): “nur wenig Fingerzeige für das Verhalten der einzelnen” (XVIII, 188)”, “pocas indicaciones suficientes sobre el comportamiento de los individuos”. Tal vez esta misma deficiencia sea responsable de la audacia de la sugerencia complementaria:

Es ist vorteilhaft, nicht nur vermittels der grossen Methode zu denken, sondern auch vermittels der grossen Methode zu leben (XVIII, 192).

Es ventajoso, no meramente pensar de acuerdo con el Gran Método, sino también vivir en concordancia con él.

Pero este volumen póstumo parecería ofrecer, en el mejor de los casos, una reflexión política y temática cuyos temas y objetos están levemente disimulados bajo nombres chinos (así, Lenin es llamado

Mi-en-leh; Stalin, Ni-en; Marx, Ka-meh; etc.): episodios breves compuestos desde 1934 en adelante, cuyo protagonista principal fue modelado en honor de Mo-di, un crítico del confucianismo del período clásico. La figura de sabio resultante, Me-ti, no comparte los rasgos de personalidad brechtianos de un Herr Keuner; por cierto, en este ciclo es el poeta Kin-jeh quien cumple ese rol (e incluso actúa varios momentos de la relación amorosa de Brecht con Ruth Berlau, aquí llamada Lai-tu).

El libro de las mutaciones, desde hace mucho considerado la principal obra de Brecht sobre la dialéctica, es también –aunque no exclusivamente– un conjunto de comentarios políticos sobre la política izquierdista del período; su "dialéctica" vuelve característicamente sobre el hecho contingente de la existencia de la Unión Soviética y los efectos de esa existencia sobre una teoría más general de la estrategia política, y también sobre algo semejante a una "filosofía" del partido y de la estructura partidaria. Estos tópicos –que también pueden ser etiquetados con los nombres de Lenin y Stalin respectivamente– parecen perimir ese pensamiento desde un principio, en un período donde la Unión Soviética ya forma parte del pasado y la concepción misma de un partido de vanguardia (leninista o no) ya no es un tema de actualidad.

En retrospectiva, puede sugerirse que gran parte de la dialéctica de izquierda, desde 1917 en adelante, fue producto de los dilemas conceptuales que precisamente planteaba este conflicto entre lo particular y lo universal, entre un hecho histórico específico o datum –la Unión Soviética, con sus propios requerimientos locales y nacionales– y el universalismo de una política de izquierda que ambicionaba abolir incluso la especificidad de la clase y reclamaba tener validez general más allá de las fronteras nacionales. (Brecht ensaya una tensión conceptual de este mismo orden en "Über mögliche Kriege" [XVIII, 85-86], cuando acusa de no pensar dialécticamente a aquellos que llaman a la rebelión de todos los movimientos obreros nacionales contra las clases dominantes capitalistas: esos movimientos no deben rebelarse en los países aliados de la Unión Soviética, dado que el triunfo de la URSS es su mejor garantía de futuro desarrollo.) Es probable que la casuística dialéctica –que pasó a ser parte integral de la cultura intelectual de izquierda durante todo este período, y que encontró materia dispuesta para sus ingeniosos ejercicios en el problema de los

simulacros de juicio (las paradojas éticas ensayadas desde Koestler a Merleau-Ponty) y más tarde en la contradicción entre el estalinismo y la izquierda progresista o los movimientos revolucionarios financiados por la Unión Soviética en distintos lugares del mundo– deba separarse ahora de la historia de la dialéctica propiamente dicha y pasar a ser considerada solamente como uno de sus episodios cruciales.

En el mejor de los casos, puede motivarnos a regresar a la historia temprana de la dialéctica para poder determinar si, también en sus primeras etapas, este modo de pensamiento no era siempre provocado y exacerbado –sino inspirado– por esas mismas contradicciones entre lo particular y lo general que no pueden manejarse mediante el pensamiento analítico o la lógica aristotélica. En particular en el período de Hegel, la contradicción entre la especificidad del capitalismo como forma histórica y el universalismo del pensamiento burgués parece ser el aguijón que azuza a la dialéctica a una productividad que luego infundirá al marxismo.

No obstante, junto a los diversos argumentos contra el anticomunismo –que incluyen algunas "parábolas" del propio Lenin, entre ellas la de los montañistas que deben constantemente volver sobre sus pasos para poder encontrar el camino a la cima [XVIII, 63-65]–, abundan las reflexiones metafísicas, particularmente sobre el eterno "fluir de las cosas".

En conjunto, sin embargo, puede decirse que la sabiduría que transmiten estas fábulas es una sabiduría de tipo político en el sentido más general, a veces estratégica y a veces táctica; como en la historia de los campesinos y los barones, con su premisa dialéctica inicial: "Die Brandschatzung war zugleich ein Schutz, der Schutz eine Brandschatzung" (XVIII, 68): "El saqueo era, también y al mismo tiempo, una defensa; la defensa era un saqueo". La explicación radica en el hecho de que las tropas del propio señor hacen tanto daño a los campesinos individuales como las tropas del vecino enemigo. El reconocimiento de esta contradicción coincide entonces con su inversión y su resolución. Por cierto, los barones no sólo pelean entre ellos; además saquean y destruyen "en general", eso está en su naturaleza: lo cual permite que los campesinos, "die

schlecht getan hätten, nur ihre eigene Barone zu verjagen, dazu überzugehen, all Barone zu verjagen", "quienes se habrían equivocado de haber expulsado solamente a sus señores, adopten la política de expulsar a todos los señores".

Sin embargo, el lenguaje de esta fábula sugiere que a lo largo de las diversas demostraciones está en juego un panorama en cierto modo más general del Gran Método. Tal vez la mejor manera de comprenderlo sea a través de una observación hecha al pasar por Brecht durante los ensayos de su Coriolano. (Incidentalmente tenemos los registros de esos ensayos, y esos registros dejan en claro que, como ya se ha dicho, la tarea teatral fundamental para Brecht era algo así como una clase magistral, en la que cada detalle se discutía en detalle y se proponían y debatían infinitas alternativas. Así fue que cuando Ernst Busch, horrorizado por la duración de los ensayos de Galileo, objetó que a ese ritmo tardarían cuatro años en montar la obra completa, Brecht respondió astutamente que después de todo cuatro años no estarían tan mal; y, en general, los observadores siempre han señalado que el gran beneficio de contar con el patrocinio del Estado para el teatro de Brecht era precisamente esta falta de presión temporal, este ideal de exhaustividad para el cual ningún problema era tan menor que no ameritara ser discutido, ningún gesto demasiado insignificante para eludir la explicación y la crítica/autocrítica. Por cierto, lo que anteriormente dijimos sobre la naturaleza analítica de la estética brechtiana sugiere que el gesto individual probablemente puede ser más significativo que la forma total y el efecto total. Aquí también, entonces, el texto incluye todos los comentarios sobre el texto: la idea de extrañamiento es más vasta que cualquier extrañamiento actuado individualmente; y la actuación final es también un pretexto para todas las indagaciones teóricas que necesariamente la preceden en la práctica y que por lo tanto deberían seguirla en la teoría.)

En cualquier caso, sobre esta ocasión particular (centrada en la transformación crucial de la primera escena del populacho en Coriolano en algo bastante cercano a una conspiración revolucionaria), los actores hacen sus observaciones sobre el carácter y la determinación de la plebe de Shakespeare (no tienen en alta estima sus decisiones), a lo que Brecht suavemente

intercede: “Ich glaube, Sie verkennen die Schwierigkeit einer Einigung der Unterdrückten” (XXIII, 387): “No creo que ustedes comprendan lo díficil que es unirse para los oprimidos” (Willett, 252). Es una afirmación sorprendentemente poco triunfalista y un excelente lema para una situación histórica como la nuestra, en la que la desaparición de la idea de partido parece devolver a sus orígenes los problemas de unificación y organización (es verdad que hoy existen muchas más técnicas específicamente capitalistas u orientadas a los negocios para la creación de organizaciones o instituciones colectivas, algunas de las cuales se han filtrado también a los movimientos de izquierda sobrevivientes). Pero, en cuanto a Brecht, esto podría significar que quizá nos estemos equivocando al pensar que su obra y su temática simplemente presuponen la idea leninista de partido (así como nos equivocamos al pensar que presuponían una evaluación dogmática de Stalin): por cierto, Me-ti se verá bastante diferente si lo miramos como un conjunto de argumentaciones preliminares y demostraciones sobre la necesidad de que exista algo así como un partido, en vez de considerarlo una mera defensa y apología del partido. En ese caso, si ustedes así lo prefieren, podría decirse que el Gran Método constituye una filosofía o una metafísica del partido como tal, al extremo de que el partido es ahora entendido como una figura de unificación y sumatoria de particulares. Es una filosofía bastante diferente del movimiento superficialmente análogo de Lukács, cuando el “partido” es sustituido por la clase: en Brecht, en cambio, el partido es sinónimo del surgimiento de los sindicatos y las uniones obreras, de las organizaciones de trabajadores. En el espíritu del leninismo, se supone que la palabra “unión” (en su sentido más general de “soviet”) marca la síntesis de estas dos cosas relativamente distintas, ante cuyas tensiones y contradicciones siempre resurgirá una crítica (no solamente burguesa) del obrerismo dispuesta a cuestionarlas e interrogarlas. Pero en una situación como la nuestra, donde tanto el partido como las uniones obreras y los sindicatos están debilitados como formas de organización social, es probable que la crítica ya no sea tan imperiosa ni urgente como lo fue en el período estalinista.

En cualquier caso, la especificidad del Gran Método (o, en otras palabras, la dialéctica propiamente dicha) es defendida aquí como una figura de la unificación en lo abstracto:

Die grosse Methode begreift man am besten, wenn man sie als eine Lehre über Massenvorgänge auffasst. Sie lässt die Dinge nie einzeln, sondern sieht sie in einer Masse sowohl ähnlicher oder verwandter als auch andergearteter Dinge, und ausserdem löst sie selber in Massen auf (XVIII, 184).

El Gran Método puede ser mejor captado cuando se lo comprende como una doctrina sobre agregados [Massenvorgänge]. Nunca toma las cosas individualmente sino, más bien, las ve como una masa o agregado de otras cosas, tanto similares o relacionadas entre sí como diferentes, y luego disuelve estos grupos o masas en otros más grandes.

Esta es, por supuesto, una razón superficial de por qué la ética –el problema de los casos individuales, e incluso del individuo propiamente dicho– no es central para la dialéctica; pero es preferible plantearlo positivamente antes que negativa o privadamente. En ese caso, significaría que una de las tareas centrales de la dialéctica es la búsqueda de la "unidad [más] mínima" –"die kleinste Einheit" (XVIII, 79)–, fórmula que surge como crítica al énfasis que ponen Confucio y otros en la familia en tanto unidad colectiva fundamental. Para variar, la discusión deviene en una lucha entre las buenas viejas cosas y las malas nuevas cosas: la familia, responde Me-ti, puede muy bien haber constituido una unidad en el pasado, bajo otro modo de producción. Hoy la unidad mínima

entsteht, wo gearbeitet wird, oder wo Arbeit gafragt wird. Sie legt alle Erfahrungen mit der Umwelt in einen Topf. Sie ist klüger als alle ihre Mitglieder (XVIII, 79).

surge allí donde la gente trabaja o donde se busca trabajo. Esta unidad coloca todas las experiencias del mundo exterior en un mismo recipiente. Es más inteligente que cualquiera de sus partes.

Y esos pequeños colectivos trabajadores serán los componentes de la invención de Mi-en-leh: el partido (aquí llamado Verein o unión). Pero incluso las "unidades" existenciales –dos amantes, por ejemplo– se unen mejor a través de un tercer elemento, que es el trabajo en el proyecto común ("Die dritte Sache" [XVIII, 173]).

Una vez alcanzada esta base "metafísica" de la dialéctica en la dinámica de los agregados y los colectivos, sus otros rasgos –historicismo y pragmatismo, la primacía de la situación y el rol de la contradicción– siguen lógicamente. Contradicción –en el sentido filosófico más amplio que aquí le hemos atribuido al término– es el nombre otorgado a la relación que se obtiene dentro de los grupos, entre sus componentes, y entre los distintos grupos.

Zu der Praxis Mi-en-lehs [Lenins] gehörte es, in einheitlich erscheinenden Erscheinungen den Widerspruch aufzuspüren (XVIII, 100).

Una parte de la praxis de Mi-en-leh [Lenin] radica en la búsqueda de la contradicción en apariencias aparentemente unificadas.

El hecho de que esas "apariencias" luego resulten ser grupos sugiere, sin embargo, una consecuencia posterior: que para este pensamiento la dinámica de grupo es la forma más fuerte de relación, la forma a partir de la cual se modela todo lo demás. Así, los átomos obedecen la lógica de los grupos sociales, pero lo mismo hacen las obras de arte y los sistemas filosóficos cuando son analizados y divididos en sus partes más pequeñas. O mejor aún, el hecho de que esas cosas tengan "partes más pequeñas" es en sí

mismo un presupuesto metafísico fundamentado en la existencia anterior de los grupos sociales y su dinámica. Este es, entonces, un materialismo social fundamental, opuesto al materialismo de tipo físico (como el materialismo mecánico cultivado por la filosofía iluminista en el siglo XVIII).

Pero aquello que sucede "sincrónicamente", por así decirlo, debe alcanzar también la diacronía o el fluir de las cosas en el tiempo. Hemos insistido suficientemente en el valor supremo del cambio como tal para que Brecht introdujera en este punto su calificación básica: la dialéctica no debe reducirse a un simple lamento o elegía por la transitoriedad de todas las cosas. Todo fluye: el Tao, el yin y el yang, el correr del tiempo; todas estas son imágenes de movimiento, pero sólo bajo ciertas circunstancias; a diferencia de otras propuestas que enfatizan lo efímero de la vida y de las cosas en este mundo, el Gran Método "verlangt, dass man davon spricht, wie gewisse Dinge zum Vergehen gebracht werden können" (XVIII, 83): "Exige que también discutamos cómo ciertas cosas pueden ser llevadas a lo efímero, cómo puede hacérselas desaparecer". Lo efímero –Hitler, por ejemplo– "todavía puede matar": "auch Vorübergehendes kann töten" (XVIII, 113); con encomiable sabiduría, esta reflexión particular se define como "Gefahren der Idee vom Fluss der Dinge": los "aspectos peligrosos de la noción del fluir de las cosas".

Por lo tanto, es mejor concebir el Devenir como una mezcla de lo viejo y lo nuevo; y concebir la dialéctica como aquello que consiste en comprender cómo hacer surgir lo nuevo de lo viejo: "Das Neue entsteht, indem das Alte umgewältzt, fortgeführt, entwickelt wird" (XVIII, 106).

Pero este es precisamente el contexto en el cual se vuelve indispensable una evaluación narrativa de la situación: por cierto, todo depende de la extensión o la duración de las unidades narrativas dentro de las cuales existe una cosa dada.

[Meister Hi-jeh/ Hegel] meint, dass man diesen Satz oder einen ihm entsprechend gebauten Satz zu lange sagen kann, dass heisst, dass man zu einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Lage recht

haben mit ihm, aber nach einiger Zeit, bei geänderter Lage, mit ihm unrecht haben kann (XVIII, 102).

El maestro Hi-jeh [Hegel] pensaba que uno puede decir esa frase, u otra frase similarmente construida, durante largo tiempo; es decir que, a través de su enunciación, uno puede estar en lo correcto en un momento dado y en una situación específica; pero después de un tiempo, y cuando la situación se modifica, uno puede volver a incurrir en el error.

Es por eso que a Me-ti le gustaban los cuentos de malhechores:

Mich belustigt Kraft und List. Wenn ihr ein Land habt, in dem die Listigen und Kräftigen Gaunereien verüben können, dann muss ich mir das Vergnügen an List und Kraft dort verschaffen, wo sie für Gaunereien verwender werden (XVIII, 62).

Disfruto de la fuerza y de la astucia. Cuando uno tiene un país donde la fuerza y la astucia sólo pueden ejercerse en el engaño y la vileza, naturalmente debe satisfacer su placer por la fuerza y la astucia aplicándolas a esas cosas.

Es un dicho que va lejos: estima y evalúa tanto las virtudes dilectas y cultivadas en un contexto nacional dado (como el alemán) –en tanto son la compensación de otras clases de defectos– como el rol de las formas antisociales de energía en la obra de Brecht en general. Pero, por encima de todo, esta observación ayuda a comprender la lección básica de historicismo en Me-ti: la evaluación de la situación específica en todo, que debe necesariamente modificar sus juicios a medida que la situación misma es arrastrada al cambio.

Pero tal vez ahora podamos apreciar mejor la concentración de la definición lapidaria del propio Brecht:

Die grosse Methode ist eine praktische Lehre der Bündnisse und der Auflösung der Bündnisse, der Ausnutzung der Veränderungen und der Abhängigkeit von den Veränderungen, der Bewerkstelligung der Veränderungen und der Veränderung der Bewerksteller, der Trennung und Enstehung von Einheiten, der Unselbständigkeit der Gegensätze ohne einander, der Vereinbarkeit einander ausschliessender Gegensätze. Die grosse Methode ermöglicht, in den Dingen prozesse zu erkennen und zu benützen. Sie lehrt, Fragen zu stellen, welche das Handeln ermöglichen (XVIII, 104).

El Gran Método es una doctrina práctica de alianzas y de disolución de alianzas, de la explotación de los cambios y la dependencia del cambio, de la instigación al cambio y el cambio de los instigadores, la separación y el surgimiento de las unidades, la no-autosuficiencia de unas oposiciones sin las otras, la unificación de las oposiciones mutuamente excluyentes. El Gran Método hace posible reconocer procesos dentro de las cosas y utilizarlos. Nos enseña a hacer preguntas que posibilitan la acción.

Pero es una discusión que no puede concluirse sin decir algo acerca de los intelectuales, que aquí, como en todo Brecht, reciben su caudal de observaciones (sobre el arte y los artistas las observaciones son mucho más pobres y en su mayoría agresivamente antiestéticas, quizá porque el grueso de las reflexiones positivas ya había migrado a la teoría dramatúrgica). Pero los pensamientos son como grupos de personas:

Gewisse Gedanken ordnender Art, Gedanken, welche die Ordnung zwischen den Gedanken herstellen, kann man ganz gut mit Beamten vergleichen in ihrem Verhalten. Ursprünglich als Diener der

Allgemeinheit aufgestellt, werden sie bald zu ihren Herren. Sie sollen die Produktion ermöglichen, aber sie verschlingen sie (XVIII, 71).

Ciertos pensamientos, como los que expresan orden, pensamientos que instituyen el orden entre varios otros pensamientos, pueden compararse con los burócratas en cuanto a su conducta y sus funciones. Originalmente creados para ser sirvientes de la generalidad, pronto se convierten en sus amos. Debían hacer posible la producción, y en cambio la reprimen...

y así sucesivamente: ya es posible anticipar la clase de desarrollos que Brecht realizará basándose en esta "observación". Es un extrañamiento de la actividad intelectual (llamarlo "trabajo" intelectual ya sería, en sí mismo, volverlo extraño de otra manera) basado en la estructura alegórica exigida por la primacía "dialéctica" de los grupos sociales sobre otras clases de fenómenos: aquí los pensamientos individuales son también como ciertas clases de estratos sociales o gremios profesionales.

12

Casus

Pero aún no hemos llegado a ninguna conclusión formal sobre estas anécdotas, que parecen oscilar entre la "mostración" pedagógica y la extracción de una moraleja de la fábula o la parábola. Por cierto, la tensión ahora parece encontrarse entre mostrar y juzgar: ¿la "moraleja" mostrada por una determinada parábola o una situación ejemplar nos pide que emitamos nuestro propio juicio –que nos sentemos cómodos y consideremos, reflexivamente, como a Brecht a menudo le gustaba describir su teatro de trabajadores–, o

simplemente nos ofrece el juicio ya realizado, y en el mejor de los casos nos pide que juzguemos el juicio, en caso de que no sea el más sabio o el más apropiado?

La cuestión del juicio y la Ley es por cierto muy candente en la época actual, y el rechazo hacia los juicios de toda laya –por no mencionar el castigo– es una cuestión política y de clase respecto de la cual no puede esperarse que un corpus textual que incluye Die Massnahme permanezca ajeno. Por cierto, son parte de un conjunto más amplio de ataques contra la estructura jurídica e intelectual del sistema, que trascienden ampliamente las ahora caducas y sobresimplificadas cuestiones de poder que tanto ruido hicieron en la década de 1960. Por supuesto que estos ataques pueden adoptar una amplia variedad de formas, y más adelante nos ocuparemos de algunas de ellas; pero más allá de la cuestión del juicio como tal, sobre la cual Deleuze ha sido por demás elocuente, también existen ideales de tal o cual norma en cuanto tales (como en el análisis que Derrida hace de Searle, por ejemplo) y finalmente las nociones de diversos esencialismos, cuyas formas fuertes, y podríamos decir los "fundamentos" –a menudo formalmente expuestos a ataques del mismo tenor–, son la idea de naturaleza –y en particular la de una naturaleza humana– como asimismo la de significado natural o la de ley. Estos ataques expresan un tipo de democratización cada vez más propagado, sin duda: pero dado que este término político ha sido propiedad privada de los retóricos norteamericanos, es preferible crear el más brechtiano neologismo "plebeyización" para expresar el hecho de que tengan voz grupos hasta ahora mantenidos en un estadio subalterno tanto a nivel jurídico como intelectual; pero también para expresar una nivelación que es resultado de haber sido arrasada la cultura de elite: en parte por la manera en que la burguesía ahora agonizante y en plena autodestrucción de clase cultural se aferró a la herencia de sus predecesoras, las clases altas, y por lo tanto está en proceso de perder una forma de vida que en primer lugar jamás le perteneció; y en parte porque los medios han acelerado ese proceso y no lo han reemplazado con ninguna otra cosa, más allá de su propia comercialización. Sin embargo, el rechazo hacia el juicio y la Ley surge claramente del hecho de que la gente no ha creado esas instituciones y por lo tanto no es leal a ellas: en el momento inicial del surgimiento de la cultura burguesa durante el Iluminismo, Kant insistió en que los

subalternos debían aprender a considerar la ley emergente como si ellos mismos la hubieran elegido y producido.[14] Pero aquella era una situacion de poder popular emergente, en la que podía esperarse que la gente sintiera algo así y aceptara gustosamente sus posibilidades de praxis; en nuestra situación, que se caracteriza por la pérdida de poder popular y por la creciente incomprensión de lo que podría ser la praxis, no puede esperarse que la gente sienta lo mismo, por mucho que las instituciones impuestas a los grupos subalternos se adornen con eslóganes y prédicas democráticos.

Pero no es cierto que todas las apelaciones al juicio necesariamente ratifiquen la Ley: las apelaciones a la ley tienden a tener un carácter estoico o incluso trágico, puesto que reconfirman algún inevitable fracaso del deseo o de lo utópico, el choque contra los límites inevitables, la necesidad de renuncia y la sumisión al orden. Sin embargo, este es un buen momento para recordar que Brecht hizo un movimiento significativo cuando decidió sustituir el Gran Orden de Me-ti –caracterizar el socialismo como lo opuesto al caos del capitalismo (la Depresión, la jungla de las ciudades, la guerra misma)– por un nuevo eslogan que caracterizara la construcción del socialismo de posguerra, es decir, la Gran Producción. (Por cierto, imaginar al creador de Baal bajo la forma definitiva de un exaltador del orden se parece bastante a imaginar esas vidas que, por haberse convertido y haber renunciado a su espíritu jovial, pueden ser adecuadamente descriptas –parafraseando a Dante– como “grandes capitulaciones”.)

Y no obstante todas las grandes obras del último período ofrecen imágenes de juicio: el juicio de la Iglesia a Galileo es duplicado por las complejas y ambiguas apelaciones al público para que también emita otra clase de juicio sobre esa figura aparentemente quebrada (figura que, bajo ciertas circunstancias, puede hacernos pensar en la expresión de Dante). Madre Coraje, en cambio, es juzgada y abandonada al vacío de una vejez solitaria por la vida misma y por la Historia. Pero en El círculo de tiza... y La buena persona... el acto del juicio se pone en escena: a través de la sabiduría ebria de Azdak y de la presunta confiabilidad de los dioses que bajan a la tierra para encontrar “una persona buena”. En cualquier caso, ya se ha dicho que desde la Orestíada en adelante, el teatro tiene mucho en común con el tribunal, y los actos y la actuación parecen pedir esa

respuesta que llamamos juzgar y juicio.

Una manera de resolver este dilema estaría dada por el notable y todavía poco conocido libro Simple Forms de André Jolles, que ofrece una alternativa a las tradiciones de la narratología francesa y rusa o checa, y también una propuesta muy diferente a la de Fry. [15] Porque entre las "formas simples" –giros de pensamiento que inician formaciones verbales elementales que luego, en algunos pero no en todos los casos, devienen en géneros literarios– Jolles incluye una categoría cuasi jurídica para la cual es mejor conservar la palabra latina casus (que el alemán reproduce): la palabra inglesa case tiene que ser explícitamente calificada y restringida para poder designar una situación legal o jurídica, y es probable que incluso así no sea lo suficientemente específica y, por ejemplo, no pueda exponer su parentesco con "casuística": es decir, la argumentación en uno y otro sentido, el intento de especificar temas jurídicos y cuestiones de juicio particularmente espinosos. Jolles proporciona varios ejemplos, particularmente paradójicos y sabrosos, que dirigen nuestra atención a la forma pero que no es especialmente necesario repetir aquí.[16] Inicialmente parece claro que el problema del casus desarrolla y exacerba un problema filosófico fundamental: la relación entre lo universal y lo particular; en otras palabras, ¿este hecho es una instancia de aquel concepto clasificador más amplio, este acto entra dentro de esa categoría particular, cuál es el estatus de la singularidad existencial de una acción dada y por qué reclama nuestra simpatía, etc.? La literatura, en líneas generales, parece haberse restringido al reino de lo individual y lo concreto; y las cuestiones relacionadas con lo universal irrumpen meramente como "temas filosóficos" o muy específicamente como otros tantos casus identificables; pero en los últimos años el análisis ideológico ha dejado lo suficientemente en claro que las categorías abstractas y los universales ocultos siempre están operando bajo la superficie de toda narrativa, y que pueden ser mejor examinados allí donde parecen más ausentes y mejor escondidos. El juicio a Shen Tie (en La buena persona de Sechuán) es, por lo tanto, un caso apenas especial en la forma literaria, pero probablemente se practica y se formula cada vez que identificamos a los personajes como héroes o como villanos, o cada vez que respondemos a las evaluaciones que un autor pergeña y sugiere.

Pero en el caso del casus de Jolles, estos juicios son llevados a la superficie del texto y vueltos –por decirlo de algún modo– autoconscientes por una cierta tensión o conflicto interior entre diversos rasgos y estándares que normalmente no son cuestionados por las posiciones ordinarias de la actividad tribunalicia, y que en estos "casos" únicos o especiales se convierten en auténticos escándalos y en impedimentos. En lugar de las instancias de Jolles, citaré un casus notable en la obra de Alexander Kluge, que también ilustra lo que este extraordinario escritor pudo heredar y transformar de Brecht en sus a menudo intercambiables cuentos cortos y episodios fílmicos. El primero pertenece a una película, Die Macht der Gefühle (El poder de las emociones),[17] en la que el poder de conmovernos que tiene la ópera se yuxtapone con una variedad de episodios muy diferentes, en su mayoría delictivos. En cuanto a lo que nos atañe, seguimos la historia de una joven mujer deprimida que decide suicidarse y, después de estacionar su auto en un espacio público relativamente aislado, se desmaya y queda inconsciente luego de tomar cierta cantidad de pastillas. Luego aparece la repulsiva figura de un hombre de mediana edad, respetablemente vestido y en busca de aventuras: el espectáculo de la mujer inconsciente lo excita sexualmente y, arrastrando su cuerpo a un bosque cercano, procede a violarla. La policía advierte la presencia sospechosa de dos automóviles vacíos y captura al violador; al mismo tiempo rescata a la víctima, a quien logran reanimar y salvar de la muerte en el hospital. La pregunta jurídica es la siguiente: el hombre en cuestión ¿es un héroe o un criminal? Violó a su víctima, es cierto; pero sin sus atenciones ella jamás se habría salvado. ¿Debe ser castigado por su delito sin ser recompensado por la buena acción de redimir o salvar a la víctima? La anécdota (que Kluge deja en forma de interrogante) puede ser leída como una parábola de muchas fuerzas y situaciones diferentes; pero es también un casus por la naturaleza de su estructura; y esto no sólo porque dos clases de leyes están en conflicto aquí –una de violencia física, otra de la vida misma– sino también, y este es un punto fuertemente resaltado por Jolles, porque el juicio queda en suspenso (al menos en la narrativa de Kluge). Para variar, el casus es planteado y el juicio emitido, el "caso", por así decirlo, escapa de la forma y tenemos meramente una simple narrativa empírica. Es la contradicción la que hace a la singularidad de esta forma simple y la mantiene viva –porque el casus representa un juicio sobre el

juicio: el dictamen de una sentencia, no sobre una norma dada, sino sobre la validez misma de las normas como tales, yuxtapuestas entre sí:

En el casus la forma deriva de un estándar para las evaluaciones de diversos tipos de conducta, pero en su cumplimiento también está inmanente una cuestión relativa al valor de la norma. La existencia, la validez y la extensión de las diversas normas deben ser sopesadas, pero esa misma apreciación incluye la pregunta: ¿de acuerdo con qué medida o qué norma debe realizarse la evaluación? [18]

Es en este sentido que el revolucionario casus brechtiano no reafirma la norma o la Ley sino que, más bien, la desafía; es aquí cuando la dramatización de la contradicción requiere un juicio que no implica una elección entre dos alternativas sino, más bien, su supresión a la luz de una nueva alternativa utópica: “nehmt zur Kenntnis die Meinung der Alten, dass da gehören soll, was da ist, denen die für es gut sind” (VIII, 185): “Sé consciente de los pensamientos de los antiguos, de que lo que existe debería pertenecer a aquellos que son buenos para eso”. Ya hemos visto que el valor ético de ese ser “bueno” está infundido de un valor histórico: la producción, que incluye el cambio y lo Nuevo, y que por lo tanto desplaza, en su conjunto, los tipos de ética más viejos.

También deberíamos mencionar la conclusión de Jolles: que “lo que nosotros acostumbramos llamar psicología en la literatura de los siglos XVIII y XIX –el hecho de sopesar y medir los motivos de una acción de acuerdo con normas externas e internas– [...] tiene, a mi entender, una gran afinidad con la casuística de la tradición católica romana”.[19] La ruptura con lo psicológico, en lo moderno, restaura entonces estos movimientos internos de las categorías hacia la superficie y pone en escena los actos de la decisión y el juicio. Tal es, al menos, su estructura narrativa; no obstante, las tentadoras designaciones de fábula y parábola nos recuerdan que también debemos examinar su estructura vertical o alegórica.

13

Alegoría

La alegoría consiste en retirar el elemento de autosuficiencia del significado de una representación dada. Ese retiro puede estar marcado por una insuficiencia radical de la representación propiamente dicha: brechas, emblemas enigmáticos, y cosas por el estilo; pero más a menudo, particularmente en los tiempos modernos, toma la forma de una pequeña cuña o ventana que puede continuar teniendo sentido y parecer coherente en la representación. El teatro es, una vez más, un espacio peculiarmente privilegiado para los mecanismos alegóricos, dado que siempre está la cuestión de la autosuficiencia de sus representaciones: no importa cuán suntuoso y satisfactorio sea su aspecto, no importa cuán plenamente parezcan sostenerse por sí mismas, siempre habrá cierto tufillo y cierta sospecha de operaciones miméticas: la preocupante sensación de que esos espectáculos imitan, y por lo tanto representan, algo más. Aun cuando esa representación sea lo que generalmente se denomina una representación realista, la distancia alegórica, siempre muy leve, se abrirá dentro de la obra: una brecha por la que pueden colarse, acumulativamente, toda clase de significados. La alegoría es, entonces, una herida inversa, una herida en el texto; puede ser restañada o controlada (particularmente por una vigilante estética realista), pero nunca extinguida del todo como posibilidad.

Siento la tentación de decir que toda interpretación de un texto siempre es proto-alegórica y siempre implica que el texto es una suerte de alegoría: toda propuesta de significado siempre presupone que el texto trata de alguna otra cosa [allegoreuein]. En ese caso (al haber extendido el significado de este fenómeno tan universalmente como para hacer que parezca menos útil), concentraremos la atención en los controles que se colocan sobre el texto para limitar esos significados, para restringir su magnitud numérica, para dirigir

la invasiva y omnipresente actividad interpretativa; para hacer de lo alegórico una señal específica que entra en juego sólo cuando es deseable que así sea.

La obra histórica es peculiarmente alegórica y anti-alegórica al mismo tiempo, porque postula una realidad y un referente histórico fuera de sí a los cuales define, con mayor o menor insistencia, como una representación esclarecedora y por ende interpretativa: al mismo tiempo, el puro hecho de la existencia histórica parece ser la cuadratura de este círculo y clausurar el proceso al sugerir que, si la representación mínimamente significa algo más –es decir, el acontecimiento histórico real–, entonces eso es todo lo que significa y no hay nada más que agregar bajo la forma de interpretaciones suplementarias. (Sólo una historiografía religiosa más antigua, por ejemplo, proclamaría que la historia era también un libro –el libro de Dios– y que por lo tanto sus acontecimientos tenían sus propios significados alegóricos.)

Por otra parte, también cabría cuestionar la gratuidad de cualquier representación histórica: ¿por qué esta, por qué ahora, qué sentido tiene exhibir este episodio histórico particular entre las innumerables anécdotas del pasado? Es una pregunta que Brecht está dispuesto a responder, y no solamente en las notas de programa de Galileo en Alemania oriental, sino a través de pistas y alusiones dentro del texto mismo: esta obra planteará preguntas sobre los científicos y sus responsabilidades. Si volvemos a Galileo, entonces, es por causa de Oppenheimer y la bomba atómica; y la obra por lo tanto deviene insensiblemente en una alegoría del movimiento antinuclear (como tal fue refractada en las diversas campañas anti OTAN y pro desarme en Oriente y Occidente por igual, y encontró ricos materiales en las puestas de muchas obras de Brecht durante la guerra –por cierto, con mucha inventiva, su primera producción europea de posguerra, la Antigone, presentada en Suiza con Helene Weigel en el papel protagónico, fue montada como una obra antibélica).

Pero este es sólo el comienzo de una proliferación alegórica generalizada: si la aquiescencia de Oppenheimer a la fabricación de la bomba es sugerida por el renunciamiento de Galileo y por su sumisión al poder de la Iglesia, seguramente también pueden

encontrarse otras analogías actuales: la más obvia (no obstante la menos mencionada, indudablemente por toda clase de razones, aunque el propio Brecht la menciona) es la sumisión de Bujarin en los simulacros de juicio de Stalin.[20] El paralelo general en la cultura izquierdista ya había sido establecido por el uso de la referencia a Galileo por parte de Dimitroff en su defensa durante el simulacro de juicio a Goering en 1934: algo que vuelve mucho más escandalosa su posterior "confesión".

Si, como dice San Agustín (y no es un dicho escandaloso en su propia perspectiva), una cosa puede significarse a sí misma o a su opuesto,[21] entonces estamos frente al mecanismo de significación de la alegoría, que puede operar indiferentemente sobre la Identidad y la Diferencia, con la expectativa de que ambas avancen hacia la Oposición, y finalmente hacia la Contradicción. Este mecanismo explica por qué no tenemos que decidir si Galileo (o, para el caso, Bujarin) estaba justificado: lo único que debemos hacer es reconocer el tema y debatirlo: ¿esta cobardía debe ser reconocida entre las formas de "cobardía heroica" de las que tanto hemos oído hablar, o es cobardía lisa y llana? Y entonces, en este último caso, ¿cómo podría volverse "heroica"? Es una pregunta que tiende a incluir el materialismo en su ámbito: porque lo heroico en la astucia de Schwejk o de los embaucadores era precisamente su compromiso con el cuerpo y con la vida.

Esto ya lo había visto Hegel en la dialéctica del Amo y el Esclavo: [22] el Amo está dispuesto a sacrificar su vida por el Honor (por un Reconocimiento que luego incluirá poder y privilegios materiales a manera de recompensa y suplemento). Es esta voluntad de sacrificar la propia vida y el propio cuerpo vivo la que distingue al Amo del Esclavo, quien no está en absoluto dispuesto a perder el único bien que posee. El Esclavo es el materialista; el Amo, el idealista: el materialismo, entonces, es esta renuencia definitiva a desprenderse del cuerpo, sin importar cuáles sean las promesas de recompensa (promesas que, en cualquier caso, generalmente se pagan con retórica idealista y con el lenguaje vacío del honor, mucho menos materialista a la larga que los privilegios feudales del Amo).

Este apego al aquí y ahora del cuerpo conlleva la celebración de sus placeres: Brecht, que comía como un asceta, dota a Galileo de una

imperiosa concentración en la comida, particularmente en su vejez: no exactamente glotonería sino más bien la afirmación de que nada es más importante que la satisfacción física; ciertamente no las contiendas por las ideas y las teorías que tienden a hacerlo descuidar sus comidas y sus intereses, su aspecto, en la primera etapa de descubrimientos de su vida. Sin duda es este contraste entre el primer Galileo y el último el que conjuga el rasgo culinario (no olvidemos la connotación peyorativa que tiene esta palabra en los ensayos sobre el efecto V) en la dirección de una evaluación específica. No obstante, todavía necesitamos conservar la ambivalencia del tema, que parece plantear una contradicción y una tensión desesperadas entre el cuerpo y el alma, entre la satisfacción física y el entusiasmo mental o científico; de modo tal que una o el otro siempre están al borde de la "renuncia" o de ser sacrificados, en una situación en la que la persona brechtiana moderna ya no está en condiciones de tragarse el valor del "sacrificio" como tal sólo porque las autoridades la instan a hacerlo. ¿En nombre de qué? Esa es la inmemorial pregunta subversiva que reverbera en la Realpolitik del Renacimiento y se rearticula en las diversas negativas del existencialismo contemporáneo e incluso más allá: ¿qué podría justificar la pérdida del presente, del aquí y el ahora, de una inmediatez cuya importancia incomparable –obvia en sí misma– no puede ser superada por ninguna otra cosa que nos propongan?

Mientras tanto, en el otro platillo de la balanza de lo que debe ser sacrificado se pone en marcha un proceso alegórico diferente pero afín. El acto de sumisión fue alegorizado temáticamente en el momento precedente; ahora se enfoca aquello que fue traicionado, y ni Oppenheimer ni Bujarin pueden brindarnos una gran ayuda inmediata dado que ambas instancias presuponen un valor –la investigación científica, la revolución– que debe ser analizado y justificado. (No obstante, querremos conservar este sistema dual de niveles –ciencia y política– en lo que sigue a continuación.)

Lo que la obra deja en claro, con abudante energía y desbordante deleite, es que la abnegación fundamental de Galileo consiste en un pecado contra lo Nuevo, contra el Novum. No todavía la nueva ciencia, no todavía la "física" en forma de método experimental, del nuevo uso de la Razón y el testeo, de Bacon y la duda sistemática y

la indagación, sino, en cambio, algo más vasto: significativamente expresado a través de la muy literal imagen de la revolución como el giro de la gran rueda, una rotación poderosa en el río del tiempo y ese proceso de cambio en todas las cosas que es el amanecer de una nueva era. Por cierto, nada es más magnífico en esta obra que el pasaje de la prosa al verso (y de las palabras a la música, qué duda cabe) en la primera gran escena: un cambio de niveles marcado por la puesta misma y puesto en boca de un niño, cuando Galileo le entrega a Andreas el volumen impreso para que lo lea, y el niño recita el comienzo del gran poema:

O Lust des Beginnens! O früher Morgen!

Erstes Gras, wenn vergessen scheint

Was grün ist! O erste Seite des Buchs

Des erwarteten, sehr überraschenden! Lies

Langsam, allzuschnell

Wird der ungelesene Teil dir dünn! Und der erste Wasserguss

Kühle Hemd! O Beginn der Liebe! Blick, der wegirrt!

O Beginn der Arbeit! Öl zu füllen

In die kalte Maschine! Erster Handgriff und erstes Summen

Des anspringenden Motors! Und erster Zug

Rauchs, der die Lunge füllt! Und du

Neuer Gedanke! (XXII, 811).

¡Oh, alegría del comienzo! ¡Oh, mañana temprana!

Los primeros pastos, cuando nadie recuerda

cómo es el verde. Oh, primera página del libro

largamente esperada, sorpresa de la página. Léela

lentamente, demasiado pronto la parte aún no leída

será demasiado delgada para ti. ¡Y la primera agua refrescante sobre el rostro sudoroso! La camisa limpia

y fresca. ¡Oh, el comienzo del amor! ¡Oh, las miradas furtivas!

¡Oh, el comienzo del trabajo! Verter aceite

en la máquina fría. ¡El primer sacudón y el primer rugido

del motor que salta a la vida! ¡Y la primera bocanada

de humo llenando los pulmones! ¡Y tú también,

pensamiento nuevo! (Poems, 337).

Así el poema generaliza todos los cambios empíricos que Galileo acaba de enumerar: los nuevos métodos de construcción para nivelar bloques de piedra, las nuevas reglas de ajedrez que permiten el movimiento libre de la torre en el tablero en una nueva concepción de la línea recta que se prolonga hacia el infinito; la concentración de todos estos ejemplos nos da la visión de lo Nuevo, el entusiasmo incomparable de un nuevo amanecer y el advenimiento de un tiempo nuevo.

Este será ahora el vehículo alegórico en el segundo movimiento interpretativo de la obra: aquí el foco ya no estará puesto en la "ciencia" como tal, aunque en Brecht la ciencia siempre conoce alguna forma de alegorización subordinada. De modo que la ciencia, junto con el aprendizaje, es asimilada al juego y al puro placer, a la diversión de la manipulación y el experimento, al deleite no sólo en el cambio sino en la capacidad misma de provocar cambios y hacer que ocurran cosas nuevas. Pero en un sentido más amplio lo Nuevo, como singularmente lo pone en escena Galileo en la obra de Brecht, debe conllevar su propia

referencia alegórica múltiple, de lo cual se desprende que debemos articular al menos dos niveles. Uno es el surgimiento de nuevas relaciones humanas y por ende de una nueva clase de sociedad: este es claramente el nivel de la revolución social y por lo tanto identifica la revolución científica del Renacimiento con las revoluciones políticas del siglo XX inspiradas en el marxismo (donde la noción de marxismo como ciencia y como la conocida "ciencia de la sociedad" es un movimiento significante secundario que también se corrige y se limita a sí mismo; dice: sí, el marxismo realmente es una ciencia en ese sentido, pero solamente en ese sentido figurado de lo que acompaña y teoriza lo Nuevo).

Es una operación alegórica que al mismo tiempo libera sus propias determinaciones y consecuencias específicas; porque en este caso también debemos agregar que esta "revolución" renacentista tuvo corta vida y que la historia de Galileo también ilustra un momento contrarrevolucionario en el cual, a manera de respuesta, la revolución fue rápidamente sofocada y controlada, sus primeros impulsos y entusiasmos sistemáticamente abortados y fallidos:[23] incluso en el espacio utópico de una Holanda burguesa y libre, el momento de apertura en el cual Spinoza pudo pensar sus ideas materialistas y utópicas fue clausurado pocos años después y reemplazado por una forma modificada de jerarquía y gobierno aristocrático.[24] ¿Es esta, entonces, una reflexión sobre la superación del leninismo y el gran momento de la revolución cultural soviética durante la exuberancia del Soviet en la década de 1920, con su experimentación ilimitada seguida por la reimposición de la disciplina y el orden estalinistas, por la clausura de toda innovación? ¿Y hasta qué punto, siguiendo la referencia a Oppenheimer, puede una alusión alegórica al surgimiento de la Guerra Fría en Occidente no ser detectada, dada la nueva, estructurada y sistemática extinción durante la posguerra de todos los impulsos desarrollados por la izquierda occidental (en particular la norteamericana) durante la década de 1930? Estas son, por supuesto, elaboraciones secundarias del nivel alegórico primario: lo Nuevo como el Novum revolucionario.

Pero el movimiento mismo de estas sugerencias, desde la revolución política y el marxismo entendido como una forma de "ciencia" hasta la revolución cultural y el afloramiento de un sinnúmero de

nuevas formas culturales, insinúa un segundo momento en el proceso que ahora debemos hace explícito. Porque si la revolución política y social es uno de los niveles de la estructura alegórica de este Novum, la estética es el otro, y las innovaciones de Galileo deben leerse como una analogía con lo que llamamos modernismo. Aquí por cierto tocamos –dado que la obra de Brecht también es modernista pero, como ya hemos argumentado, no es simplemente una forma de modernismo entre otras sino mas bien la forma fuerte, la única forma legítima de la innovación modernista– otro ejemplo central de autorreferencialidad: las innovaciones científico-estéticas de Galileo están implícitamente relacionadas con la estética brechtiana. (Y hasta ese punto, tal vez, también algunas de las vacilaciones sobre el desarrollo de la nueva estética –la necesidad de compromiso con las convenciones teatrales corrientes, de ofrecer el solaz de una nueva versión de una estética V que subraye el placer y el consumo– en el Pequeño órgano de posguerra: la riqueza orientada al espectáculo de las llamadas "grandes obras". Quizás hayan quedado registradas algunas reflexiones acerca de todo esto, incluyendo las que otros han expresado sobre la radicalidad del nuevo estilo de actuación explícitamente exigido por la teoría brechtiana en el movimiento alegórico así iniciado.[25])

Como artefacto alegórico, Galileo postula al menos dos mensajes distintos además del "literal" (que, si así lo prefieren, es el mensaje alegórico de la referencia histórica): el de la revolución política, como una especie de nivel analógico, y el de la revolución estética, como un nivel moral. Siento la tentación de completarlos con el cuarto nivel de la alegoría medieval, el nivel propiamente "alegórico", en el que las referencias temáticas específicas que mencionamos en primer lugar (Oppenheimer y Bujarin) inauguran el proceso alegórico propiamente dicho. Así, los cuatro niveles de significado medievales son conservados y complejizados en el nuevo esquema: ascienden, como se recordará, del nivel literal, del hecho histórico (el pueblo de Israel saliendo de Egipto), al nivel alegórico (Cristo levantándose de la tumba y regresando del Infierno) y a los dos niveles significantes gemelos de lo moral, y lo anagógico: el alma que se purifica del pecado en la conversión y la raza humana que enfrenta su resurrección colectiva en el Juicio Final.

Aquí podríamos decir que Galileo y su situación histórica son el

primer nivel literal, al cual corresponde la concepción de lo Nuevo y de la revolución: un nivel propiamente alegórico, que en el nivel moral es modulado por la traición de lo Nuevo: el desvío de la nueva física en la Guerra Fría y la fabricación de la bomba; la apropiación del bolchevismo por Stalin y su parodia (y exterminación literal) en las purgas; mientras que en algún nivel anagógico o colectivo, quizá, recordando la identificación del teatro con la revolución cultural en general, la evolución desde la pureza descarnada de las obras didácticas originales hacia los placeres culinarios de este espectacular Galileo ofrece una suerte de comentario sobre sí misma y una especie de astuta autorreferencialidad sobre su propio estilo y sus premisas.

De ser así, la forma del casus permite mantener abierta la cuestión, con recurso de apelación: los intentos reiterados, tanto en el nivel literal como en el alegórico, de imponer al público una posición de juicio, de desviar los juicios "más naturales" en primera persona promovidos y alentados por el marco alegórico. No obstante, persiste la tensión, en Brecht, entre lo judicial y las instancias pedagógicas. T. S. Eliot es más consecuente y también más impactante a nivel dramático cuando, al final de Asesinato en la catedral, hace que los asesinos se dirijan a los miembros del público para acusarlos y anunciarles que son ellos quienes tienen la responsabilidad definitiva por el martirio de Thomas à Becket en tanto ciudadanos de una sociedad secular: "Si ustedes ahora han llegado a la justa subordinacion de las pretensiones de la Iglesia al bienestar del Estado, recuerden que fuimos nosotros los que dimos el primer paso".[26] En última instancia, esta inversión sólo sería apropiada en una sociedad capitalista y frente a un público comprometido con el mercado y la propiedad privada. No obstante, incluso en las obras antinazis, los ataques de Brecht contra su público y sus lectores alemanes son satíricos y aspiran a provocar culpa y vergüenza, y por lo tanto constituyen el primer paso en su reeducación colectiva. Pero Galileo navega este dilema y esta tensión con mayor dificultad, encontrando su resolución definitiva en el tiempo y en el cambio, en el viaje del libro hacia el futuro: el mensaje dentro de la botella que será encontrado en las utópicas orillas de otros mares y otros mundos.

[1]. Oskar Negt y Alexander Kluge, Geschichte und Eigensinn, Frankfurt, Zweitausendeins, 1981; véase también mi análisis en Valences of the Dialectic, Londres, Verso, 2010.

[2]. “La mayoría de las personas arruinan su vida por un altruismo exagerado y nada saludable: en verdad, están obligadas a arruinarla. Están rodeadas por una espantosa pobreza, por una fealdad espantosa, por un hambre espantoso. Es inevitable que se sientan fuertemente conmovidas por todo eso”. Oscar Wilde, “El alma del hombre bajo el socialismo”.

[3]. Aquí se alude a la importante distinción que establece Terry Eagleton entre “ideología estética” (que la obra tienda hacia la representación como tal, o, en otras palabras, las ideologías de la forma) e “ideología general” (las posiciones sobre lo social, o, en otras palabras, lo que generalmente se llama “contenido”). En Criticism and Ideology, Londres, Verso, 1976.

[4]. Aristóteles no siempre es un adversario en estos argumentos: así, la Poética nos dice que “el aprendizaje es un placer muy grande, no sólo para los filósofos sino también para otras personas, por muy limitada que pueda ser su capacidad para ello”. Es cierto que esta observación pretende respaldar el postulado de que la mímesis o imitación es un “instinto innato”; no obstante, junto al relato que incluye el reconocimiento provocado por la mímesis bajo un entrenamiento filosófico general en los universales (relato que claramente fortalece el statu quo), encontramos esta observación de corte más brechtiano y desfamiliarizador: “Si por casualidad la cosa descripta no ha sido vista con anterioridad, no será el hecho de que sea una imitación de algo lo que nos dará placer, sino la ejecución o el color o alguna otra causa similar” (parágrafo 48B4; traducción al inglés de T. S. Dorsch. En Aristóteles, Horacio, Longino, Classical Literary Criticism, Harmondsworth, Penguin, 1965, p. 35).

[5]. El librito La Preuve par l'étymologie, de Jean Paulhan (París, Minuit, 1953), explora estas cuestiones formales, seguramente teniendo presente a Hegel.

[6]. A. J. Greimas, Parte III ("Le récit") de Du Sens, París, Seuil, 1970.

[7]. Althusser, Lenin and Philosophy, p. 162: "La ideología es una "representación" de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones de existencia reales".

[8]. Véase Prólogo, nota 31.

[9]. Quiero distinguir esta terminología más bien no brechtiana acerca de los tipos y lo típico de su uso oficial lukácsiano: en Lukács lo "típico" opera principalmente como una categoría clasificatoria de personajes: restricción que claramente confina al gran crítico húngaro a un realismo bastante tradicional de sujetos estables y psiquis centradas. Lo "típico" en el gestus brechtiano es, en cambio, la acción misma, e incluso, como ya hemos visto, los diversos y hasta entonces irreconocibles componentes de la acción: aquí el sujeto estable y reconocible brilla por su ausencia desde el comienzo mismo.

[10]. La Rochefoucauld, Maximes, París, Folio, 1976, nº 93, p. 59.

[11]. Véase Kleines Organon (XXIII, 93-94) o Willett, 201-202; véase también el soneto en Studien, "Über Shakespeares Stück 'Hamlet'", XI, 269.

[12]. Véase, sobre el concepto de transición, la contribución de Etienne Balibar (Parte III) en Althusser/Balibar, Reading Capital, Londres, Verso, 1970.

[13]. Véase Prólogo, nota 15.

[14]. Véase, por ejemplo, la Sección E (“El derecho al castigo y el derecho al perdón”) de Metafísica de la moral: “Cualquier mal inmerecido que le hagamos a otro es un mal que nos hacemos a nosotros mismos”, y demás. En Kant’s Political Writings, Hans Reiss (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 155.

[15]. Tubinga, Niemeyer, 1982. Sobre el análisis de la parábola en general, véase también Louis Marin, Sémiotique de la passion, París, Aubier, 1971; y sus ensayos fundamentales en Claude Chabrol (ed.), Le récit biblique, París, Aubier Montaigne, 1974; véase también Paul Ricœur, “Biblical Hermeneutics”, Semeia 4, 1975, pp. 29-148.

[16]. Por ejemplo, la ladrona que le entrega a su cómplice el dinero robado: si él lo cambia y “mete” primero los billetes grandes, ella, según la ley alemana, no sería culpable por recibir mercancías robadas. En la literatura, también podríamos pensar –aquí y cuando relato más adelante la revisión virtual que hace Kluge de la obra– en La marquesa de O de Kleist.

[17]. La película de Kluge es de 1983; véase también la colección homónima (Frankfurt, Zweitausendeins, 1984), que incluye entre otras el guión:

Zeugin, ich frage sie ernstlich: es hat also Ihrem Gefühl nichts ausgemacht, von dem Angeklagten, der einerseits Ihr Retter, andererseits Ihr Nitzuchtiger ist, vergewaltigt zu werden?

Testigo, la pregunta más seria es esta: ¿acaso no reaccionará ante el hecho de que el acusado, que es por un lado su salvador y por el otro su atacante, la ha violado? (p. 102)

La simetría de la pregunta de Kluge por las emociones con la sospecha estratégica de Brecht hacia la reacción emocional permite apreciar diferencias históricas incluso más interesantes entre los dos proyectos, en tanto uno ofrece un método para analizar y distanciar lo inmediato y el otro intenta medir el rol y el poder del puro afecto en nuestras decisiones y nuestra vida cotidiana.

[18]. Jolles, Simple Forms, p. 190.

[19]. Ibid., p. 199.

[20]. Véase Roy A. Medvedev, Let History Judge, Nueva York, Knopf, 1971, pp. 174-179.

[21]. De doctrina cristiana, Libro III.

[22]. G. W. F. Hegel, Phenomenology of Spirit, trad. al inglés de A. V. Miller, Oxford, Oxford University Press, 1977, capítulo 4, sección A, pp. 113-119.

[23]. Creo que aquí debe trazarse un paralelo con el breve momento inicial de Rabelais, tal como lo narra Mijail Bajtin en Rabelais and His World, Cambridge, MA, MIT Press, 1968. Para Bajtin, Rabelais navega a dos aguas entre las restricciones tradicionales o propias de la costumbre de la Edad Media y la imposición de la nueva y elaborada disciplina cultural y política de la contrarreforma barroca: la alegoría pretende ser una celebración de la gran revolución cultural soviética surgida entre los estertores de un zarismo cuasi medieval y las ortodoxias represoras del estalinismo naciente a comienzos de la década de 1930.

[24]. Véase Antonio Negri, The Savage Anomaly, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, capítulo 1.

[25]. Otra alegoría póstuma diferente, y no obstante afín, podría ser equiparar los descubrimientos "modernistas" de Galileo y de Brecht con los de Einstein, cuya relatividad trazó el límite al aceptar la indeterminación radical ("Dios no juega a los dados con el Universo") y a cuya modernidad, por lo tanto, podría oponerse la más exhaustiva y consecuente posmodernidad de la nueva física. Es precisamente en este sentido que la dramaturgia posbrechtiana podría acusar al Amo modernista de tener compromisos (con el marxismo, con el leninismo, con el Estado) y proponer una Holanda libre de la estética descentrada y de lo heterogéneo. Aquí también, entonces, la propia parábola alegórica de Brecht sigue siendo "útil", aunque yo preferiría no tener que usarla de esta manera.

[26]. T. S. Eliot, Complete Plays, Nueva York, Harcourt Brace, 1967, p. 50.

PARTE III

PROVERBIOS/SPRÜCHE

14

Proverbios e historia campesina

Il y a quelque chose de paysan dans l'histoire.

Gilles Deleuze

El proverbio es presumiblemente la otra cara de la parábola, y es aquello que concentra la sabiduría narrativa de esta última en una única fórmula lapidaria; la parábola es, por supuesto, una sabiduría ya adquirida, mientras que la fábula o el proverbio ofrecen una sabiduría a adquirir, aunque también surjan de la experiencia previa de alguien (o de la experiencia de la colectividad). La diferencia de perspectiva sin duda está determinada por la borradura de la narración como tal, que si bien en la fábula persiste aquí es reducida a un mínimo gramatical. Como hemos mostrado antes, la conexión con el gestus, con la narración, con la representación de acontecimientos y acciones de alguna clase, no importa cuán abstractamente pormenorizados, nunca puede ser suprimida del todo, dado que incluso el discurso proverbial tiene como objeto los acontecimientos humanos y los destinos humanos. Pero quizá la historia pueda ofrecer aquí una analogía, y en particular el poderoso argumento de Arthur Danto cuando aduce que, por muy no narrativo que pueda parecer un texto historiográfico determinado (de estadísticas, de economía, etc.),

siempre podrá ser retraducido a una forma narrativa (de alguna clase supuestamente pasada de moda): porque lleva la narración en el corazón.[1] Del mismo modo, las máximas de La Rochefoucauld han sido con frecuencia caracterizadas como novelas en miniatura, como una estructura mínima de situaciones, conflictos y resultados dramáticos a los que todavía debe dárseles más cuerpo.

Por cierto, la estructura proverbial del verso o la enunciación brechtiana han sido señalados reiteradamente (y a veces atribuidos, junto con la llamada "simplicidad" de su lenguaje, a la Biblia –de la que fue un ávido lector en su juventud–[2]). "Erst kommt das Fressen; dann kommt die Moral!". "¡Primero la comida, después los sermones!" Literalmente, en alemán dice: "Primero viene la comida, o engullir; después viene moralizar, o la moraleja". Pero la forma del proverbio y su concisión en el idioma nacional resultan imposibles de traducir; mientras tanto, el "dicho" –al agregar la "moraleja" al final– se autoconfigura a la manera de una parábola o una fábula genuinas. Lo proverbial es, cuanto menos, el presupuesto de numerosas narraciones (algunas de ellas brechtianas, para el caso); pero su resonancia se despliega en muchas otras dimensiones, desde la ética y la política hasta la psicología y la estética. Esto equivale a insistir en que el lenguaje ha sido ordenado de manera tal de no quedar subsumido por completo bajo ninguna de las categorías discursivas, cognitivas o genéricas, sino para que –por el contrario– posea la capacidad de desarrollarse en cualquiera de ellas; este es el postulado que intentamos defender con nuestra noción de la triangulación: es decir, que existe una "posición" [Haltung] brechtiana que no sólo es doctrina, narración o estilo, sino simultáneamente las tres cosas; y a la que convendría llamar, con todas las precauciones del caso, "método". Que lo proverbial pueda ser un método no es, quizás, una propuesta particularmente audaz o escandalosa; podemos tener la intención tanto de transformar la experiencia en proverbios (o de reconocer la persistencia de los proverbios en la experiencia) como de permitir que nuestras acciones sean guiadas por una visión proverbial de las cosas. Sin embargo, no es tan fácil acuñar un método como ese.

Yo creo que tiene que ver con los sustantivos y con los artículos definidos: en cierto sentido estos insisten en eso "ya [tan] dicho" y "ya [tan] sabido" que, como hemos visto, la vocación más profunda

del extrañamiento está empeñada en socavar. Porque el artículo definido nombra una acción, un acontecimiento o una experiencia particular: le aporta familiaridad por anticipado, avant la lettre; incluso podemos decir que el proceso de nombrar, que está en armonía con la categoría misma del artículo definido, construye su objeto y crea las primeras familiaridades, de modo tal que los primeros reconocimientos organizados quedan entonces sedimentados en el lenguaje. Pero al mismo tiempo esta caracterización deja en claro hasta qué grado cualquier intento de captar la naturaleza del artículo definido inaugura alguna perspectiva UR[3] de un pasado lingüístico, de lo verbalmente arcaico, de los comienzos del tiempo, de la organización del mundo en nombres y categorías familiares. Y también parece proyectar esas categorías inicialmente –y contra todas las ideologías de la lingüística contemporánea– en forma de sustantivos. El artículo definido establece así el aristotelismo en los primeros hábitos del lenguaje propiamente dicho, en vez de hacerlo en ese movimiento orientado hacia el proceso que la filosofía ha tenido que descubrir dolorosamente después del largo reinado del sentido común aristotélico. Nosotros comemos concretamente, muchas veces, pero "das Fressen" es ahora una suerte de esencia, una Idea atemporal (que, de rebote, hace que "die Moral" remita a una actividad, aunque se trate de un tipo de actividad nombrada y familiar –demasiado familiar, por cierto–).

No obstante, esta reificación era precisamente la técnica que proponía el efecto V: no se trataba de construir una experiencia arcaica, sino de destruir las imágenes ideológicas de la experiencia transmitidas por los amos y maestros de la sociedad, que pretendían minar cualquier sensación naciente de historia o de cambio persuadiendo a la gente de que la vida siempre había sido así, y que siempre había implicado esos renunciamientos, esos sacrificios proverbiales. El efecto V, entonces, proponía algo así como una poética de la reificación cuyos nuevos –y, por así decirlo, inadecuados– artilugios de reificación pretendían superar los estereotipos inmemoriales: el individuo insignificante o el acontecimiento personal insignificante eran tratados como una acción histórica célebre, conocida por todos; un modo característico de comportamiento personal o familiar era transformado, antropológicamente, en las costumbres y rituales de la tribu

primitiva. Aun cuando se tratara de un método homeopático que utilizara la reificación para desreificar y por ende producir el cambio y un nuevo impulso en el comportamiento acostumbrado y los "valores" estereotípicos, parecería inconsistente con cualquier principio estilístico inicialmente "bíblico" o proverbial, que por el contrario buscaría crear entidades familiares y reificadas mediante el artículo definido:

Erst muss es möglich sein auch armen Leuten

Vom grossen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden (II, 284).

Los pobres primero tienen que poder

cortar su propia rebanada de la enorme gran hogaza.

La "enorme gran hogaza", con su artículo definido, nos asegura que conocemos esta idea de toda la vida: la figura misma –salvo por el magnífico verbo complementario que es su consecuencia: "cortar una rebanada"– es menos importante como metáfora o "lenguaje poético" que por su influencia sobre la idea de prosperidad social, de la llamada "riqueza de las naciones", de lo que los economistas de mercado hoy llaman "granero", acerca de la cual afirma que es una sabiduría de suma cero: primero, que la producción de una población determinada es de algún modo una entidad unificada, una gran hogaza, no los productos dispersos de las granjas individuales o las poblaciones aisladas; segundo, que cuando los otros no mencionados, los ricos, cortan su parte, queda muchísimo menos para repartir. La figura por lo tanto construye una forma de sabiduría "proverbial" reconocible, que conlleva la lucha de clases en sus propias operaciones internas: reconocer –como nos recomienda hacerlo el artículo definido– que todos dependemos de esa única gran hogaza, es unificar el "nosotros" en cuestión; es tomar a esos campesinos aislados (acerca de quienes Marx decía que eran como papas dentro de una bolsa) y forzarlos a la solidaridad,

sino como actores o sujetos de la historia, al menos como los pobres, como los sufrientes de la historia, como lo que la Teología de la Liberación llama “el cuerpo de Cristo”. Pero dado que se trata de una unificación basada en la necesidad, el otro grupo, que fue dejado afuera de la fórmula, puede transformarse en el enemigo si el proceso de percepción desarrolla alguna tendencia genuinamente política. Incluso el más modesto “tomar la parte que a cada uno le corresponde”, que podría significar simplemente acordar la participación orgánica de todas las clases sociales, en realidad no establece ninguna perspectiva vinculante para el futuro (“erst muss es möglich sein”), ni tampoco promete un obediente compromiso con la paz y el orden sociales; nadie puede decir por anticipado cómo se desarrollará el proceso de cortar, cada uno, su propia rebanada.

Reposicionar a Brecht en las tendencias del modernismo poético, entonces, es capturar la originalidad estratégica de su obra; porque lo moderno en general consideraba que los lenguajes de la modernidad, directamente salidos de la era industrial y luego multiplicados y amplificados por medios no menos industriales, eran degradaciones espurias de un discurso anterior y más puro: “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”.[4] Los diversos estilos modernistas también eran, a su manera, efectos de extrañamiento, y buscaban disipar la familiaridad de lo inauténtico o espurio y reinventar una especie de frescura del lenguaje que al menos pudiera connotar autenticidad, o que pudiera servir como un equivalente o un signo, o un marcador o indicador simbólico, de una autenticidad que sólo podría realizarse concretamente en la vida social. Este trabajo sobre el lenguaje es siempre y en todas partes la dimensión socialmente simbólica de toda la poesía modernista, por muy hermética y aparentemente apolítica que nos resulte.

Reintroducir a Brecht en ese relato, entonces, significa reconstruir la palidez y la dispersión de su obra más temprana: la insistencia en la cualidad descolorida de los colores del mundo, el cielo como “fahl”: una típica palabra privada y una prominente táctica estilística brechtiana para insistir en la percepción poética y simultáneamente negar la presencia de cualquier cosa vívida que percibir; la reducción del mundo objetual, incluso en los últimos

poemas –las Elegías de Buckow, por ejemplo–, a unos pocos y pobres ítems: el avellano tortuoso, o la nube solitaria en "Recuerdo de Marie A."; una pobreza y una singularidad objetuales que, como en Beckett, vacían el escenario y dejan a los pocos objetos sobrevivientes listos para su artículo definido: el árbol, la hoja, la soga, y así sucesivamente. Pocas veces pensamos en Brecht en términos de esta suerte de minimalismo, porque él adopta una dirección diferente y más "asiática del este" en sus obras didácticas (en las que aparecen el joven camarada, el hombre de negocios, el aviador, etc.); no obstante, como lo testimonia el gusto de Adorno por Beckett y Alban Berg por igual –por el empobrecimiento radical y por la riqueza y el exceso impuros–, tanto el minimalismo como el exceso son rasgos dialécticamente relacionados de lo moderno. En Brecht, sin embargo, es la naturaleza lo que es mínimo, y la ciudad –con su jungla y su profusión sombría– es la que ofrece una riqueza opuesta y no obstante afín.

Sin embargo, lo que le ocurre al lenguaje poético es precisamente ese movimiento de lo empobrecido hacia las direcciones gemelas del artículo definido y lo oriental/tradicional. Está claro que este nuevo lenguaje reemplazará y permitirá descifrar al viejo y auténtico lenguaje perdido: ¿pero cómo debe entenderse esta sustitución? Porque, en cualquier caso, hemos aprendido de los regímenes de tiempo corrientes que, en ese sentido, el pasado nunca sobrevive; que su reinvención es obra del presente (utilizando el estratégico término de Hobsbawm para designar la persistencia de las "tradiciones"). Fue precisamente la resistencia a la modernización de las formas de vida más viejas la que generó durante un tiempo el espejismo de la tenacidad obstinada del pasado, ahora casi por completo disipado por lo que llamamos posmodernidad. Por lo tanto Brecht no podía recurrir a las fuentes del pasado dentro de la lengua alemana, ni mucho menos resucitarlas; o más bien, si lo hubiera hecho, y puesto que el arcaísmo es uno de los recursos estereotípicos de la renovación estilística modernista desesperada, su obra al menos ocuparía un lugar entre aquellos manierismos hoy anticuados. Porque en esos manierismos es precisamente la palabra rara o el giro poco familiar de la frase, son los adornos verbales agregados a la estructura de la oración los que se destacan como signo y connotación del pasado. En Brecht, en cambio, es el pensamiento mismo. Pero ¿cómo puede

el pensamiento ofrecer algo del pasado? En el mejor de los casos, los pensamientos pueden estar pasados de moda; solamente su lenguaje puede quedar anticuado (para usar el verbo en un sentido fuerte o activo):

Da war Mittag nicht mehr die Zeit zum Essen

Da war Mittag die Zeit zum Sterben (VIII, 29).

Ese día el mediodía ya no era la hora de almorzar;

ese día el mediodía era la hora de morir.

Pero esta quietud de la muerte, la retirada imperceptible de los guardias, la prudencia de la presciencia, el vacío de los salones ceremoniales, lo desierto como preludio de los grandes golpes dinásticos –el asesinato de Agamenón, la inminente llegada de los ejércitos enemigos, la traición, la conspiración, las advertencias vanas y los portentos–... todo esto es obra del Cantante: él es el espacio de una tradición arcaica que piensa y pronuncia los antiguos pensamientos acerca de las cosas. O tal vez sean las cosas las que son arcaicas.

Wenn das Haus eines Grossen zusammenbricht

Werden viele Kleine zerschlagen.

Die das Glück der Mächtigen nicht teilten

Teilen oft ihr Unglück. Der stürzende Wagen

Reisst die schwitzenden Zugtiere

Mit in den Abgrund (VIII, 21).

¿La segunda oración de este parágrafo es alguna clase de dicho o es, incluso, la construcción artificial de un proverbio? Al menos tiene la simetría y el ritmo de un proverbio, pero no obstante es insuficientemente absoluta. “A veces” no puede reemplazar el artículo definido; “viele” y “oft” no son lo bastante descarnados, se limitan a designar la mala suerte, el hecho de estar en el lugar equivocado: a sus realidades se aplica, sin duda, el ejemplo de Spruch que ofrece Jolles –“man muss Glück haben”[5] [“hay que tener suerte”]–; pero el lenguaje de Brecht todavía no ha tomado esa forma. Pero luego, en la última línea, aparece el artículo definido: “el” carro que se desploma, “los” bueyes, “el” abismo. Una forma narrativa, la fábula, ya está implícita aquí con sus giros paradójicos: el peso que hace sudar a los bueyes define el trabajo que los obligan a hacer y es lo que construye su destrucción, lo que los empuja al vacío:

Cuando la casa de un gran hombre se derrumba

muchas personas menores son aplastadas.

Aquellos que no comparten la fortuna del poderoso

casi siempre comparten su destino. Así, la caída del carro

arrastra consigo a los sudorosos bueyes

al abismo.

¿Pero qué es lo que otorga autoridad a este lenguaje, a estas oraciones? Los gerundios adjetivales, con su media rima (stürzende, schwitzende), permiten un paralelo entre sujeto y objeto; la catástrofe llega primero en el tiempo –el carro– y luego advienen sus terribles consecuencias, muchísimo más trágicas que la pérdida del carro propiamente dicho; pero la secuencia temporal continúa estando absorbida en la sintaxis de la oración; recién con el culminante “Mit” la cosa realmente ocurre: recién entonces el

tiempo del acontecimiento se separa de la oración y, por así decirlo, ocurre por encima y más allá de ella, sino en la "realidad" al menos en otra dimensión producida por la Trennung. Pero incluso esta plenitud de acontecimientos del relato, que hábilmente distribuye las partes del discurso para su demostración narrativa, no es –todavía– lo que estamos buscando. Esculpe con golpes limpios, grandes; incluso el adjetivo –vergüenza y escándalo de todo estilista modernista– es verbalizado y deja de ser una mera cualidad decorativa. Y nosotros volvemos a enfrentarnos a los misterios del artículo definido –"los" bueyes, donde el artículo ya no es ni siquiera catafórico en el recientemente descubierto sentido que le atribuye la gramática moderna, donde el "él" no nombrado de la primera oración de una novela nos coloca en el –para nada familiar– "medio de las cosas", y no obstante también produce un "más allá de la escena", un mundo precedente anterior a ese arbitrario comienzo, del cual esperamos que nos muestren más, y también que lo identifiquen y definan para nosotros. Estos bueyes particulares no tienen una historia previa, ningún establo que describir, no son propiedad de ninguna familia ni tampoco pueden relatarse sus idas al mercado, precisamente porque estos bueyes no tienen nada de "particulares" y hasta es probable que ni siquiera sean bueyes (dado que también son "viele Kleine", los que cruzan el campo, los pequeños mercaderes y buhoneros: por cierto, los propios campesinos).

Creo que debemos indagar, detrás de estos personajes ostensibles, de estos extras y supernumerarios de la escena –que son sus protagonistas precisamente en virtud del hecho de ser supernumerarios–, el modo de pensamiento que los ve como tales y los identifica mediante esas vastas y homogéneas categorías planas. Porque, como ya hemos observado, estos ítems sintácticos han sido cristalizados y reificados como emblemas de una experiencia que todos conocen y reconocen por anticipado, una experiencia colectiva tácita que no requiere explicación alguna. Por lo tanto, el artículo definido presupone una suerte de historia del campesino –es decir, la paradójicamente inmutable e inmemorial, estancada historia que todavía no llega a ser historia en nuestro sentido moderno, y a la que Marx asociaba con el notorio "modo de producción asiático" en los Grundrisse. Por cierto, la descripción de Marx (y el concepto mismo que inventó para este modo de

producción particular) ha sido estigmatizada por numerosos rasgos: su identificación con la noción de "despotismo oriental", en tanto muchos colectivos campesinos son agrupados todos juntos bajo una sola figura sagrada o imperial; la falta de desarrollo de los campesinos ("vegetan independientemente uno al lado del otro", dice con inocultable desprecio; y, en relación directa con eso, su impermeabilidad al cambio ("la forma asiática necesariamente sobrevive más tiempo y más obstinadamente"[6]). Todo lo cual, se cree, conduce a pensar que Marx era eurocéntrico y menospreciaba a la gente de "Oriente" (sus sociedades no poseen un dinamismo innato y por lo tanto son incapaces de desarrollar un capitalismo, como ocurre en Occidente; y además tienen afinidad con los tiranos) y estaba convencido de que sus sociedades campesinas (a pesar de las grandes civilizaciones clásicas de la India y China) estaban sujetas a la repetición: en suma, que su historia es no tener historia, y que los cambios registrados en esos prolongadísimos períodos de estasis son meros cambios "dinásticos": sólo afectan a los que están en la cumbre, a los que van y vienen, a los que son arrasados por los golpes palaciegos o las incursiones nómades para ser simplemente sucedidos por otras dinastías con la misma dinámica. Por lo tanto, ni siquiera tienen la posibilidad de una revolución genuina –es decir, el derrocamiento de un modo de producción y su reemplazo por otro– porque su sistema agrícola no es suceptible de un desarrollo de tipo feudal como el que condujo al capitalismo en Europa y en Japón. Y por último, en relación con estas dos cosas, no conocen la democracia genuina o incluso emergente, presuntamente porque no poseen un individualismo genuino. La teoría encarna el desprecio eurocéntrico sólo si asumimos que, para Marx, el individualismo y el desarrollo hacia el capitalismo son algo bueno y deseable. Pero es más complicado que eso, dado que su dialéctica (sobre todo en el Manifiesto) presuponía que eran algo a la vez malo y deseable: nocivo pero necesario para la evolución hacia el socialismo.

En cualquier caso, me parece que esta idea general de la vida campesina –entendida como algo cíclico, como algo plagado de catástrofes de toda clase que, no obstante, no pueden conducir a un genuino cambio histórico– es también la de Brecht; pero tengo la impresión de que, al mismo tiempo, constituye sólo una de las varias visiones de la Historia que coexisten en su obra (e

indudablemente también en él, y quizá también en algunos del resto de nosotros). Tal vez sería mejor decir que es exactamente al revés, y sugerir que es la idea del campesinado la que nos permite tener una cierta visión de –y un cierto acceso a– la Historia (aunque no es la única). Porque en las obras campesinas –y sobre todo en El círculo de tiza..., de la cual ya extrajimos aquí varias citas– el tiempo campesino es par excellence el tiempo de la opresión: en la gran lucha de clases de la historia humana en su conjunto, ahora definida no por los modos específicos de producción sino como la relación inmemorial entre explotadores y explotados –aunque no se trataría de una relación de puro poder y dominación, como propone la tradición anarquista, sino de una relación económica muy general entre quienes producen y quienes disfrutan de los productos de esa producción–; en esta versión de la historia humana, entonces, tal como Brecht la ve y es capaz de representarla, o tal vez como el propio Brecht se considera capaz de representarla, la vida campesina es el gran vehículo que nos permite representar la experiencia de los explotados y los oprimidos; mientras que la vida de los capitalistas es la forma que nos permite representar mejor a los explotadores (en breve volveremos a ocuparnos de ellos).

Por consiguiente, esa es una "visión" de la historia basada en una mixtura o una mala combinación de categorías socioeconómicas: es teóricamente incorrecta y falaz, aunque poéticamente verdadera.[7] Y es seguro que el maoísmo secreto de Brecht (después de 1949) prolonga este error "teórico" en el reino de la política. El entusiasmo por la emergente revolución china es, por un lado, un error de percepción no muy diferente del entusiasmo inicial de Lukács por la revolución soviética, cuando ve a Lenin como el producto más alto de esa cultura mística rusa o eslava que floreció con Dostoievski. Aquí la revolución maoísta se percibe (quizá con algo más de justicia) como el desarrollo supremo de la cultura y la filosofía chinas clásicas que Brecht tanto admiraba. Es, por fin, la verdad de una cultura campesina, no de una cultura capitalista; y sin embargo, por supuesto, el error no es propiedad exclusiva de Brecht: la realidad y la historia también lo comparten. Porque la de Mao Tsé Tung fue una revolución campesina de un tipo imprevisto, no sólo en la doctrina leninista de la revolución sino también en el análisis marxista de los modos de producción. Así, afirmar que el doble estándar de la visión brechtiana de la historia es poético no

equivale a acusarlo de ser meramente poético; también exige que reconozcamos y percibamos la resonancia histórica del "error representacional". Esto no lo hacen los que piensan que Brecht era estalinista porque eligió con pasión y compromiso asociarse a la construcción del socialismo en el este soviético: no fue el único (tenemos el ejemplo de Althusser) en pensar que la nueva revolución maoísta de las décadas de 1940 y 1950 significaba un retorno a la autenticidad revolucionaria después de Stalin y prometía una redención del espíritu socialista dentro del sistema industrial nominalmente socialista, cuya construcción había sido la única "utilidad" de Stalin.

La temporalidad de la clase trabajadora, entonces, es absolutamente diferente de la temporalidad del campesinado, como veremos a continuación: las huelgas, el desempleo, los frenéticos traslados en bicicleta de los desempleados escuchando la música de Eisler en Kuhle Wampe entendidos como lo opuesto a las innumerables revueltas que no cambian nada y a las generaciones de campesinos que pasan al ritmo de las estaciones; también la avaricia campesina y su resistencia a la innovación entendidas como lo opuesto a la inteligencia de los constructores de máquinas. Sin embargo, la visión de la Historia desde una perspectiva campesina inaugura un gran momento de redención: y es una visión muy diferente de las grandes depresiones y las guerras altamente mecanizadas e industrialmente destructivas de la era capitalista; es una manera de captar el cambio. Es una visión del cambio como una gran oportunidad, no demasiado diferente de la hipótesis de Bajtin sobre Rabelais, cuando sostiene que Rabelais es un breve momento de libertad entre la Edad Media escolástica y la dictadura barroca contrarrevolucionaria: una alegoría de la gran revolución cultural soviética de la década de 1920 que, como hemos visto, fue una peligrosa brecha entre el zarismo y Stalin. (Alegoría que el propio Brecht desarrolló en un nivel de su Galileo, como también hemos señalado.) De modo que ahora la revuelta dinástica, a la que Marx consideraba el único acontecimiento de esta no historia de la historia asiática y campesina, finaliza –fiel al dictamen de Marx– con la restauración de la dinastía reinante y con el retorno de la viuda del Gobernador que busca arrancar el legado de esta revuelta –el niño– a su salvadora campesina Grusha: esta revuelta no es otra cosa que el instante de Esperanza en la inmemorialidad de la vida

campesina: “O Wechsel der Zeiten! Du Hoffnung des Volkes” (VIII, 21): “¡Oh, vicisitudes del tiempo, esperanza última del pueblo!”.

Este es el momento de libertad, el momento redentor, en una de las temporalidades de Brecht: el momento del cambio provisional, el momento en que puede aparecer un Azdak, no importa cuán brevemente, para luego volver a evaporarse en las nieblas del tiempo y en la inmemorialidad del trabajo y la opresión campesinos. Es el kairos de la historia campesina de Brecht, y es la temporalidad del precapitalismo con mayor frecuencia asociada a los rasgos “populistas” en Brecht, y que determina las cronologías de las grandes obras: la Guerra de los Treinta Años en Madre Coraje, un medioevo campesino que despierta de su letargo eterno con la nueva ciencia de Galileo, el despotismo oriental de El círculo de tiza... (también el ambiente mercantil urbano precapitalista chino en La buena persona...), aureolados por la pelea de los dos campesinados soviéticos en proceso de industrialización en el marco de la misma obra o fábula. Estos ambientes son sin duda “irreales”, en el sentido de que no son históricos: pero Brecht siempre nos advirtió, molesto por nuestra incomprensión inveterada, que si los definiéramos así continuaríamos pensando en términos del naturalismo y de sus ideales de reproducción fotográfica; y cabe señalar que las referencias a las ambientaciones idílicas de Shakespeare no mejoran la situación. Yo prefiero conmemorar la reclasificación genérica del Anillo... de Wagner que postula Ernst Bloch y su propuesta de repensar esas óperas –cuyas asociaciones con el período nazi las vuelven tan ambivalentes y problemáticas– como cuentos de hadas, haciendo nuevamente hincapié en los elementos folklóricos populares y utópicos a expensas de los componentes nacionalistas-racistas.[8] Ciertamente el cuento de hadas –o, mejor aún, el intraducible término alemán Märchen: “pequeño relato”– es la mejor referencia genérica en este caso, por todo lo que incluye de fabulesco y de cumplimiento de deseos colectivos; que, si bien no excluye lo siniestro, la mala suerte, la opresión y la muerte, toca todos esos aspectos negativos con una varita mágica que también conlleva la esperanza:

Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluss!

Es muss ein guter da sein, muss, muss, muss! (VI, 279).

Ahora, honorable público, encontrar un final quedará en vuestras manos:

¡Tiene que haber algún final feliz allá afuera, en algún lugar: tiene que haberlo, tiene que haberlo, tiene que haberlo!

El cuento de hadas tampoco tiene por qué ser irreal o no realista, siempre y cuando no estemos constreñidos a ceñirnos a opuestos como lo real y lo falso, o lo realista y lo no realista. Porque la mentalidad redentora del cuento de hadas es afín a la mentalité del mundo campesino: es el precio que debemos pagar por ese registro utópico particular (también otros son posibles), y es por esto que debemos celebrarlo y escogerlo. Y es en este sentido que la inclusión de la dimensión de la historia campesina en Brecht no implica ni un bloqueo ideológico ni un límite de su parte; más bien, esa dimensión era necesaria para recapturar y representar esa nota de Esperanza que solamente ella podía aportar. Sin embargo el mundo campesino, y la cultura china, también son reales y, en tanto parte de la historia humana, en cierto modo continúan siendo accesibles para nosotros.

15

Registros y discontinuidades genéricas

Volviendo al proverbio por última vez, debemos señalar ahora la interpretación bastante diferente que nos ofrece Jolles: observando la presencia del proverbio en todas las clases y en todos los caminos de la vida, siguiendo las huellas del contenido en una amplia variedad de oficios y ocupaciones –desde el herrero (“golpear el

hierro mientras está caliente") hasta el granjero ("cerrar la puerta del establo después de que salió el caballo")–, Jolles propone una lectura más metafísica de la forma; es decir, una lectura que postula una experiencia humana más atemporal y universal. De hecho, esta experiencia se parece muchísimo al fluir deleuziano o bergsoniano:

Cuando captamos el mundo como una diversidad de percepciones individuales y experiencias individuales, estas percepciones y experiencias –captadas sucesivamente y luego reunidas simultáneamente– constituyen, sin duda, una experiencia, pero al mismo tiempo su suma continúa siendo una multiplicidad de entidades individuales.[9]

La dinámica del Spruch o proverbio, por lo tanto, sigue siendo una dinámica formal: sella un segmento en el fluir, produce una especie de cierre o clausura momentáneo en aquello que jamás puede ser aquietado o detenido:

Por lo tanto, en esta morfología [la de las llamadas "formas simples"] el proverbio nombra esa forma literaria que cierra y clausura un relato, sin despojarlo de su naturaleza en tanto mundo particular de especificidades y disyunciones. El proverbio reúne ese mundo, sin privarlo por ello absolutamente de su empiricidad.[10]

Desde nuestra perspectiva corriente, esta visión nos retrotrae a las condiciones de posibilidad del "proverbio" en el fluir de la experiencia misma, a los materiales que posibilitan esa clausura o ese cierre; o, en otras palabras, precisamente a esa textura social que el propio Jolles excluye desde un principio. Pero incluso más interesante desde nuestra perspectiva es la manera en que el "proverbio" ofrece una suerte de abstracción detenida: por cierto, una resistencia a hacer todo el camino hasta llegar al concepto propiamente dicho:

Podríamos incluso decir que el proverbio aquí rechaza su generalización en el concepto; no sería sino una exageración menor afirmar que [el proverbio] está estructurado para ser utilizado solamente aquí y en este lugar particular, y no en todas partes.[11]

Lo mismo es válido para otros usos, más generalizados, del concepto abstracto:

En el mundo del proverbio rechazamos todas esas consecuencias y conclusiones infantilizantes a las que nos obliga la experiencia en todos aquellos puntos en los que requiere pensamiento conceptual y a los que intenta transformar en una forma de conocimiento.[12]

Es por esto que Jolles concluye su análisis del proverbio con la peculiar figura de una entidad material; otro objeto físico, más pequeño pero no obstante independiente, es insertado en el objeto principal como una suerte de adorno: lo que los antiguos llamaban un emblema. El emblema, nos explica Jolles,

no incorpora el significado del conjunto o la totalidad según su contenido, ni del conjunto qua conjunto; sino más bien dramatiza la manera en que el significado de ese conjunto o esa totalidad puede ser captado solamente como la coexistencia de unidades distintas.[13]

Pero esta es precisamente la dirección en la que ahora nos proponemos avanzar. Porque debemos reconciliar el espejismo de un lenguaje campesino simple y homogéneo con las heterogeneidades y las mezclas impuras de los poemas urbanos de Brecht y de las otras varias estéticas que irradian de su obra, cuya

yuxtaposición incluso con esos proverbios campesinos las convierte en piezas aleatorias de un ensamblaje antes que en serenos atisbos de un mundo pastoral. Pero el propio Jolles demuestra luminosamente cómo el proverbio no llega a ser siquiera una oración abstracta; es algo así como un lenguaje objetual que está más allá de la sintaxis normal.[14]

En suma, el énfasis en el cierre o la clausura de esta forma objetual nos remite de inmediato a esa "poética de la cita" que es evidente, no sólo en la dramaturgia brechtiana y en la construcción del gestus, sino también en el lenguaje mismo. Pero el resultado de estas líneas fluctuantes citadas –presuntamente "ya conocidas" y "ya escuchadas" en tanto serían objetos culturales que fluctúan en la mente colectiva– no siempre es satírico, como quizá cabría esperar. El lirismo brechtiano también está presente en esa disociación, como si la "sinceridad" estuviera tan fuera de lugar en el amor como en la actuación, y como si citar los propios parlamentos nos permitiera escapar a la esclavitud del tiempo mucho mejor que todas las ideologías de la pasión sometidas al tiempo.

De allí que, junto a los proverbios "campesinos", pueda observarse un tipo diferente de aislamiento verbal y atemporalidad en los grandes poemas líricos, como el dúo de las grúas en Mahagonny ("Sieh jene Kraniche", XX, 364-365), en el que las nubes (como en "Marie A.") están al mismo tiempo en movimiento y en reposo con respecto a las grúas. Aquí el Tao del cambio perpetuo –"So mag der Wind sie in das Nichts entführen": "Así el viento puede llevarlas hacia la nada"– es perpetuado, y no obstante es también inesperadamente superado. El viento las mueve, pero el hecho del movimiento especular (tanto el de las grúas entre sí, como el de las grúas y las nubes; y luego el de las voces de los dos amantes, que alternan una con otra o bien cantan al unísono) también les otorga una atemporalidad que está más allá de todo cambio:

Und keines andres sehe als das Wiegen

Des anderen in dem Wind, den beide spüren.

Viendo solamente el ascenso y el descenso

de la otra, acunadas por el viento se sienten juntas.

Es en este sentido que la última línea –“So scheint die Liebe Liebenden ein Halt”: “Así el amor parece detener a los amantes en su pleno transcurrir”– gana relevancia, de algún modo es probada y comprobada por el transcurso mismo de los versos, que están en movimiento y no obstante inmóviles en sus paralelismos: y así se pone en escena una extraña dialéctica en la cual estos opuestos también llegan a unificarse, y la inmovilidad resulta ser lo mismo que el cambio perpetuo o el movimiento con tanta frecuencia celebrado en toda la obra de Brecht, y que ha sido teorizado como el rasgo fundamental de su dialéctica.

Esto también explica esos momentos de elevación en Brecht, cuando los personajes –como Joe y Jenny– son separados de su contexto, e incluso de sus personalidades específicas, y elevados en una prolongada y maravillosa suspensión momentánea: “Aus einem Leben in ein andres Leben”: “Desde afuera de la propia vida hacia adentro de otra”. La abstracción y la transformación momentánea son quizá más impactantes en las escenas de amor de La ópera de tres centavos, donde Mac y Polly tienen contextos satíricos que deben ser neutralizados, y donde incluso su lenguaje (“¿Puedes sentir los latidos de mi corazón?”) ya ha sido anticipado por los Peachum y señalado como un puro estereotipo de la cultura de masas. Se presupone que el amor es un estado y que, como tal, es independiente de las cualidades y la naturaleza de las personas que lo encarnan momentáneamente: en otras palabras, que existe una distancia entre el elemento mismo y sus contenidos momentáneos. Pero nuevamente queda en manos del lenguaje (y de su música) realizar el acto de separación radical que elevará a Mac y Polly hacia este nuevo y transitorio elemento. Esto se concreta mediante una de las formulaciones más paradójicas en Brecht, en la que esa suerte de neutralización mutua (velocidad e inmovilidad unísonas) tiene lugar en la enunciación misma, en sus polos positivo y negativo. También podría decirse que el estilo elevado y la comedia

se neutralizan mutuamente, al extremo de que el eco etéreo puede parecer un sinsentido o la cancelación del amor, acerca del cual también se afirma que puede terminar al minuto siguiente sin que a nadie le importe:

Die Liebe dauert oder dauert nicht

An dem oder jenem Ort (II, 254).

El amor dura o no dura

en este lugar, o también en aquel.

Dura o no dura; es o no es: aquí o allí, en algún lugar o en ningún lugar. Sin embargo, estos efectos en sí mismos no serían posibles sin esa distancia interna inicial y fundamental de la que ya hemos hablado. Si el "amor" no se encontrara por anticipado a cierta distancia de los personajes, no habría mecanismos in situ capaces de concretar la separación completa; pero son precisamente esos mecanismos lo que están en juego, tanto en los instantes supremos y místicos como este, como en el movimiento "de un renglón a otro" de las obras en el tiempo.

Quiero mostrar las incesantes transformaciones de las obras a través de un ejemplo característico: el final del Acto I de La ópera de tres centavos, cuando Polly confronta filosóficamente a sus padres sobre la cuestión del matrimonio: ¿Realmente pedir la felicidad es demasiado pedir? ¿Por qué no puedo casarme sin vueltas con Macheath, el hombre a quien amo? Lo que debemos analizar aquí no es solamente el efecto V, que de por sí ya ocurre con la elevación de una necesidad de la trama a una cuestión metafísica. Para los Peachum, la fuga inesperada de los amantes significa una pérdida de ingresos (Polly entendida como capital); para la obra, esta hostilidad alimentará los complots contra Macheath que conducirán a su caída; y para algún otro nivel de actividad interpretativa,

también implica una reflexión “Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse”: “Sobre la incertidumbre de las relaciones humanas” (título o cartel que baja sobre el escenario para anunciar este número final). Sin embargo, incluso este enfoque interpretativo es engañoso, dado que, por una vez, Verhältnisse tendrá un significado diferente en la canción. El título o cartel significa algo así como la mutabilidad de las relaciones humanas, ya se trate del amor o de otra cosa; la canción utiliza la palabra Verhältnisse –“Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so”: “Pero las cosas no son así” [literalmente, las relaciones/circunstancias/situaciones no son así]– como sinónimo de la vida misma, de cómo es la vida, de cómo es la relación de los seres humanos con el mundo y con el destino: el título o cartel emplea la palabra de manera interpersonal; la canción la emplea como una aceptación metafísica. Más aún: la canción no destaca la mutabilidad, sino más bien “el derecho a la felicidad en esta tierra” y las razones por las que no debe esperarse la felicidad. Sin embargo, eso no es “incierto” sino, por el contrario, demasiado cierto e inevitable. Por lo tanto, hay incluso una distancia inicial entre el título de la canción y su contenido, por no mencionar la distancia existente entre el nivel “filosófico” del nuevo texto y su contexto.

No obstante, ahora corresponde enumerar brevemente las distancias existentes dentro del texto: están claramente anticipadas por el mero hecho de la música, acerca de la cual, recordemos, Brecht ya había insistido en que debía chocar con las palabras; de modo tal que “Musik, Wort und Bild müssten mehr Selbständigkeit erhalten” (XXIV, 79): “Las palabras, la música y la puesta en escena se vuelvan más independientes entre sí” (Willett, 38). Esta Trennung está por lo tanto inscripta en el actor mismo, y en su relación con el conjunto:

Indem er singt, vollzieht der Schauspieler einen Funktionswechsel. Nichts ist abscheulicher, als wenn der Schauspieler sich den Anschein gibt, als merke er nicht, dass er eben den Boden der nüchternen Rede verlassen hat und bereits singt. Die drei Ebenen: nüchternes Reden, gehobenes Reden und Singen, müssen stets voneinander getrennt bleiben, und keinesfalls bedeutet das

gehobene Reden eine Steigerung des nüchternen Redens und das Singen eine solche des gehobenen Redens (XXIV, 65).

Cuando un actor canta, atraviesa un cambio de función. No existe nada más repugnante que cuando el actor pretende no advertir que ha abandonado el nivel del discurso común y empezado a cantar. Los tres niveles –el discurso común, el discurso elevado, y el canto– deben permanecer siempre separados entre sí, y en ningún caso el discurso elevado debe representar una intensificación del discurso común, ni tampoco el canto debe representar una intensificación del discurso elevado (Willett, 44).

Ya sabemos cómo se logran estas diferenciaciones: a través de la cita; de modo tal que el discurso común sea una cita del personaje que el actor está mostrando; citando el discurso elevado dentro de ese discurso común; y cantando la cita como otro tipo de gesto expresivo a destacar y separar de cualquier contexto en el que pudiera sentírselo en cierto modo "natural". En este sentido, el intercambio romántico entre Polly y Macheath es en cierto modo rescatado del oprobio prosaico donde podría identificárselo como el estereotípico kitsch que representa en el mundo real; porque, al ser citado, adquiere una semiautonomía que puede materializarse en una música kitsch cuyas cualidades son las mismas del propio kitsch, como ocurre con la luna artificial tan admirada por su misma artificialidad en "Moon over Alabama".[15]

Esta descripción subraya, por lo tanto, las discontinuidades que efectúa la cita en tanto tal: pero no da cuenta del contenido en ninguna otra manera que no sean aquellas puramente formales. Por consiguiente, necesitamos una descripción suplementaria que responda por la naturaleza de esos efectos, algo que intente expresar la idea de una perpetua trascendencia de los registros, a medida que el texto pasa de un tono a otro: este proceso de trascendencia implica por lo tanto un cambio de marcos contextuales en los parlamentos, en las oraciones individuales e incluso en las palabras. Es un proceso que me tienta a revivir aquel término demasiado usado y mal usado –lo "sublime"– en un sentido

bastante diferente del que normalmente se le atribuye.[16] En este caso implicaría una inmensa liberación del contexto al pasar de un registro a otro –lo cual debe distinguirse fundamentalmente de la noción tradicional de liberación a través de lo sublime por obra de su cancelación de los límites internos, ya sea por su inmenso tamaño o su inmenso poder–. Y aunque Kant reservó ese término también para algo más, la noción de lo "sublime matemático" tampoco es irrelevante aquí en tanto puede sugerir que la variabilidad del significado y del contenido de una ecuación dependen precisamente del contenido cambiante dado a sus variables.

La música (en el trío final del Acto I) nos permite tratar estas sutilezas de una manera relativamente tangible y accesible; porque su solemnidad subraya el carácter religioso de la primera estrofa de Peachum. Es precisamente esta Weltanschauung religiosa o metafísica la que primero amplía el marco o el contexto más allá de la simple pregunta de Molly, formulada en el nivel de la trama (¿Por qué no puedo casarme con Macheath?), y la convierte en materia de especulación filosófica: "El derecho del hombre a conocer la felicidad en esta tierra". Pero ya esta proposición, que contradice las ideas convencionales del pecado original, se transmite con una reserva sombría e introspectiva que limita ese "derecho" a un verdadero tabernáculo interior, un principio oculto último, que difícilmente podría ser enunciado sin tomar las más elaboradas precauciones religiosas: "Das ist des Menschen nacktes Recht auf Erden": "Este es el derecho del hombre sobre la tierra, lisa y llanamente". Aquí, el sobrecogimiento es expresado gestualmente por la retirada de la música a sus misterios más íntimos: la voz se concentra, se transforma en un susurro, es silenciada quizá tanto por la blasfemia de los sentimientos como por el misterio del "derecho" religioso.

Entonces, en una de las derivas en cuestión, todo el registro cambia, la música vuelve a irrumpir; ahora es enérgica y feroz porque testimonia nuestro fracaso en recibir lo que merecemos diciendo que: "desafortunadamente/lamentablemente" [leider] nadie ha visto jamás que alguien obtuviera aquello que supuestamente debía obtener ("que la gente obtenga lo que tiene derecho a obtener"): "¿Quién no habría querido obtener lo que merece?" [einmal Recht

bekommen], pero “las cosas no son así” [die Verhältnisse]. Hay varios aspectos a observar en este lenguaje de derechos y de deseos: el deseo (“¿Quién no habría querido obtener lo que merece?”) permite una modulación para la intervención maternal de Frau Peachum (“Cuánto me habría gustado darte lo que deseas”), anterior a otro giro, incluso más fundamental, en la mediación de Peachum: “¿Quién no habría querido ser un buen hombre?”; un retorno en el que se repiten los mismos tonos solemnes del órgano del comienzo, anticipando otro estallido estridente que envolverá la respuesta a esta esperanza desesperada: las cosas no son así, porque finalmente “¡el mundo es un lugar miserable y la gente es corrupta!”. Es una generalización que el espectáculo del negocio del propio Peachum tiende a corroborar, junto con todo lo que rodea la existencia de Macheath, con la posible excepción del delincuente mismo, quien exhibe una cierta energía contagiosa en medio de esta lobreguez verdaderamente propia del siglo XVIII, energía que analizaremos un poco más adelante.

Pero antes debemos detenernos en una palabra pequeña, un adverbio aparentemente inofensivo: la palabra “leider” (desafortunadamente), que opera el cambio de estrofa a antiestrofa, del silencio del sobrecogimiento al estallido de la celebración atribulada y maligna. Regresa en el refrán, en el que Polly y Peachum aceptan el diagnóstico: “da hat er eben leider recht”; “él tiene razón, y es desafortunadamente demasiado cierto” –una formulación en la que la palabra “recht” regresa una vez más como un extraño eco de los anteriores reclamos y derechos, como si el verso estuviera demostrando cómo nuestro “derecho” a la felicidad ha sido burlonamente reducido a este paupérrimo consuelo de tener “razón” después de todo (escrito con letra minúscula, por supuesto).

La formulación completa será ahora triunfalmente citada por Peachum, cuando retruca: naturalmente estoy “desafortunadamente en lo correcto” [Natürlich hab ich leider recht], donde el adverbio, ligero como es, no obstante opera el cambio completo hacia otro registro, separando el lenguaje de Peachum del personaje (el “leider” pertenece a las mujeres, no a él) y reificándolo en un “nivel más alto” en el que el finale se precipita a su predecible conclusión [“Und darum ist das alles Kitt”: “Todo es basura”).

El resultado está relacionado con un fenómeno que en todas partes[17] he denominado "discontinuidades genéricas": en otras palabras, que el deslizamiento de los marcos, la manera en que se trasciende cada contexto temático, también constituye una transgresión de la frontera genérica. Es lo que permite los momentos de elevación peculiares de esta "ópera de mendigos" y que ya estaba presente en la versión original de Gay, lo que comparte las posibilidades metafísicas desarrolladas en las sátiras de sus amigos y contemporáneos Pope y Swift: es decir, el pasaje inesperado de la sátira a una evocación del Absoluto (aunque se trate, como en todos estos casos, del Absoluto negativo de una visión de animalidad y degradación). En Brecht (y en Weill), el modo religioso de la música proviene inmediatamente de esa conocida veta ética-protestante que es esencial al capitalismo occidental; por lo tanto hay una figura triangular, en la cual los delincuentes y los gángsters son comparados con hombres de negocios, por un lado, mientras que, por el otro, se articulan las conexiones secretas entre el protestantismo y el dinero. Pero también hemos visto un amplio espectro de otras expresiones "genéricas" –un momento grotesco de amor maternal en la canción de Frau Peachum; acentos todavía más feroces e incluso sádicos [reminiscentes de la imperialista Canción del Cañón] cuando Peachum festeja la inhumanidad del hombre hacia el hombre; himnos de arrepentimiento; el drama familiar burgués y el conflicto "generacional"; una visión de la condición humana desde el "épicycle de Mercure" de Montaigne ("auf diesem Sterne": "Sobre esta estrella")... en suma, una variedad de niveles tonales separados, ninguno de los cuales es capaz de cristalizar en lo que llamamos un género (particularmente si pensamos en términos de las distintas "clases" de poesía lírica o de canción). No obstante, el efecto propiamente caracterizable como "sublime" no deriva de este movimiento genérico general sino del movimiento específico por el cual el marco y el enfoque de la representación súbitamente se amplían hasta incluir el mundo mismo, y el Ser. Esto no convierte a Brecht en un poeta "filosófico" (aunque admiraba a Lucrecio e intentó hacer algo similar en su abortada versificación épica del Manifiesto comunista [XV, 120-156], pero subraya la disponibilidad de la nota metafísica entre el rango de voces y modalidades tonales, como asimismo reconfirma el viejo y secreto, y nada santo parentesco entre la farsa y lo trágico (acerca de lo cual se oyó al

propio Sócrates iniciar una disquisición en las primeras horas de la mañana hacia el final de El Banquete de Platón).

Pero es precisamente la energía de Macheath lo que necesitamos indagar ahora, tal como está registrada en la antiestrofa del finale, en la descarada confirmación mundana que responde vigorosamente a las melancólicas premoniciones de la estrofa, pletóricas de religión y pecado. Lo que debemos preguntar es por qué la música –y las palabras, y el canto, y la gestualidad de este finale– expresa tanta satisfacción dichosa ante el resultado, y cómo debemos interpretar este júbilo feroz ante la corrupción sin esperanzas del mundo.

La respuesta radica, a mi entender, en la relación de Brecht con el capitalismo –o, más bien, en la de un cierto marxismo en líneas generales–: el desdén de la derecha por los negocios y la cultura de la clase media que el marxismo heredó de las primeras críticas anticapitalistas del período romántico, aunque persiste como tendencia dentro de un marxismo posterior, resulta ambigua, por no decir ambivalente, frente a la más compleja relación del movimiento de la clase trabajadora con un desarrollo industrial que está en sus propios postulados fundamentales y al que por lo tanto debe considerar progresista aunque sea nocivo y despilfarrador.

En cualquier caso, es precisamente esta complacencia en advertir y volver a dramatizar el funcionamiento interno y externo del capital, los planes de los hombres de negocios (que no excluyen los del propio Peachum, particularmente cuando se exfolian en La novela de los tres centavos), los sobresaltos del mercado, que, como la Historia misma, pasa convulsivamente de lo negativo a lo positivo y viceversa... es esta fascinación con el capital mismo, y con los negocios, lo que encontramos por todas partes en Brecht: comenzando, sin duda, por la venta del elefante en Mann ist Mann (o incluso la “compra” de opiniones en La jungla de las ciudades) y alcanzando una suerte de clímax en el mito fundacional del capitalismo en Mahagonny, y un segundo clímax en el viaje de Santa Juana a las profundidades de la obra epónima (escrita entre 1929 y 1932), que tantas veces ha sido considerada la iniciación más abarcadora de Brecht en el análisis marxista. Pero tampoco podemos ignorar la perspectiva de las obras posteriores. Madre

Coraje es, ella misma, una mujer de negocios (al igual que "la buena persona" de Sechuán), y su relación objetivamente ambivalente con el hecho de hacer dinero no es ajena a la ambivalencia que muchos lectores han atribuido a este drama "trágico" en general. (Sin embargo, habría que especificar más agudamente esta ambivalencia: no es el interés por el dinero lo que está en juego cuando sacrifica a sus hijos, sino el terror de perder su modesto capital, el carro; pérdida de la que uno jamás puede recuperarse: el dinero va y viene, pero el capital nunca puede ser restaurado. Esta es la distinción fundamental entre dinero y capital que subyace al núcleo de la doctrina marxista y constituye el conflicto, trágico o no, de esta gran obra de teatro.)

La celebración del capital, entonces –una alegre gestualidad que despliega y demuestra sus trucos y su hechizo frente a un público interesado, para quien estas acrobacias supuestamente son más entretenidas que una pelea de box o cualquier otro espectáculo deportivo donde la fuerza oficia de habilidad–, es lo que está en juego aquí, desde las palabras de la canción hasta el entramado de sórdidas intrigas basado en la Historia de las grandes fortunas norteamericanas (1909) de Gustavus Meyers: es la inversión de libido en algo supuestamente repulsivo (o "negativamente investido") lo que se actúa y se representa escandalosamente aquí. Una estética marxista que no dé lugar a esta ambivalencia fundamental, a esta fascinación y esta excitación con todo lo que es perverso y sospechoso, impuro y procaz, con la bestia misma, siempre les parecerá inaceptablemente puritana o remilgada y excesivamente decorosa a los observadores externos, y tan repulsiva como la respetabilidad misma de la clase media. La aversión brechtiana a la respetabilidad en general está profusamente documentada en sus primeras obras, y Baal podría considerarse su alegoría virtual: el giro marxista puede, por lo tanto, hacer converger esas energías "antisociales" en un nuevo y más productivo compromiso con lo negativo.

16

La representabilidad del capitalismo

No obstante, debemos analizar la cuestión desde la perspectiva de los temas representacionales que surgen para Brecht mientras lucha con la puesta en escena de esa otra temporalidad fundamental de la Historia: la temporalidad capitalista industrial, tan diferente de la temporalidad del campesinado y de los antiguos modos de producción precapitalistas. Es un problema del que se quejará repetidamente desde fines de la década de 1920 en adelante: primero bajo la forma de comprender cómo funciona el capital, algo que en la pedagogía brechtiana es obviamente inseparable del hecho de mostrar cómo funciona. Sin embargo, antes de abocarnos a este punto, en el que los problemas teatrales y de puesta en escena lo conducen a leer a Marx, es importante comprender las tentaciones a lo largo del camino y los callejones sin salida de la representación.

El primero es el dinero mismo, que presenta problemas representacionales por derecho propio y aparece en algunas de las primeras encrucijadas representacionales entre pobres y ricos. Porque, por muy interesado que estuviera Brecht en el trabajo industrial o productivo como tal, como materia prima es un palo en la rueda para el que sólo el registro documental parece ofrecer una solución; pero Brecht no creía en esa clase de realismo fotográfico. [18] Así, el dinero aparece negativamente en el momento del desempleo: lo representable no es el trabajo de los trabajadores sino su pobreza; y, por último, como pánico suicida en Kuhle Wampe, como la depresión de los sin trabajo: las ruedas de las bicicletas rodando hacia los empleos anunciados que de inmediato se agotan, la debilidad y la extenuación en las filas de comida (compárese con La Vie est à nous [1936] de Jean Renoir). Pero en el caso de las personas que hacen dinero y se vuelven ricas, el dinero es igualmente irrepresentable, porque se ha transformado en capital. Así, en su ausencia para los pobres y en su presencia para los ricos, el dinero como tal es peculiarmente inadecuado como punto de partida (algo que, según puede observarse, el propio Marx descubrió al comienzo de sus borradores para El capital, publicados bajo el título de Grundrisse). Contamos con un párrafo bastante

esclarecedor de Brecht sobre el tema, cuando intentaba estructurar un primer drama “social” en Jae Fleischhacker in Chicago (alrededor de 1926):

Der Hurrikan, in den die Familie Mitchel kommt muss so nüchtern und kalt wie möglich sein. Ohne Romantik. Die Schicksalsschläge durch Gummiknüppel, ihr Untergang vollzieht sich durch Wörter, flach und abgenutzt und unpoetisch wie Geldmünzen. Überhaupt dürfen die durch das Geld hervorgerufenen Katastrophen nicht denen gleichen, die durch kriegerische Leidenschaften oder durch Liebe veranlasst werden. Diese Katastrophen vollziehen sich viel dünner, stimmungsloser und trockener. Es ist gerade diese dünne, unsichtbare, zerstörende Macht des Geldes zu zeigen, die so furchtbar ist, mangelnde Information (X, 279).

El huracán con el que se topa la familia Mitchel debe ser lo más frío y lo más prosaico posible. Sin ningún romanticismo. Los crueles golpes del destino [han de ser propinados] con cachiporras de goma; su caída sólo estará compuesta de palabras, tan planas y vaciadas, tan poco poéticas como las monedas de oro. Sobre todo: las catástrofes provocadas por el dinero deben ser absolutamente distintas de las ocasionadas por el amor o por la pasión marcial. Estas catástrofes ocurren de una manera más acotada, más seca, no atmosférica. Lo que debe mostrarse es precisamente ese poder acotado, no visible, destructivo del dinero que es tan aterrador, particularmente cuando uno carece de información.

Pero es precisamente esta unicidad de la naturaleza del dinero la que parece impedir cualquier representación posible; porque si es un objeto o una sustancia valiosa –como el oro para el miserable, o los billetes en Sister Carrie de Dreiser– deja de ser un símbolo de intercambio; y si se transforma en capital, adquiere un valor incorpóreo que igualmente sólo puede ser representado a través de sus efectos.

Así, Brecht queda en medio de dos clases de representación, que ya habían sido exploradas por los novelistas naturalistas desde Zola a Frank Norris y Upton Sinclair: por un lado los "Schicksals-schläge" ("golpes del destino") de los muy pobres, que migran en unidades familiares de una gran ciudad a otra; por el otro, los "malhechores de gran riqueza" cuyo ascenso y caída, cuya fortuna y decadencia también registran "los puñetazos del destino" de una manera virtualmente correlativa a la del primer grupo. Pero en las grandes representaciones del capitalismo –particularmente en las dos obras brechtianas fundamentales: Santa Juana... y La novela de los tres centavos– los pobres están reducidos a la miseria dickensiana, al estatus de lumpen (los mendigos de Peachum) o son objetos desesperados de la caridad. Es como si en las obras de Brecht esa temporalidad radicalmente diferente de la vida campesina hubiera absorbido la posición actancial del "proletariado", la posición de los oprimidos y los explotados por el capitalismo, la posición de la clase dominada. Los remanentes dejados afuera en las obras "capitalistas" resultan entonces ser objetos de caridad, y por lo tanto conforman una nueva clase de posición actante: el Ejército de Salvación de Shaw o "la tienda de los mendigos" de Peachum; la naturaleza de la filantropía liberal puede ser muy diferente en ambos casos, pero la posición narrativa es idéntica y tiende a deslizarse hacia la del partido mismo, más centralmente en La madre.

Por lo tanto, sólo nos resta la muy diferente temporalidad de los capitalistas, con cuyas vidas Brecht solía jugar, mostrándolas reiteradamente (Dan Drew, Jae Fleischhacker y hasta el mismísimo Mackie Navaja). Pero estas vidas están tan sujetas a los reveses catastróficos como las vidas de los pobres: son la otra cara de la gran rueda de la fortuna. Si las catástrofes del mundo campesino podían inaugurar una breve edad dorada, las catástrofes capitalistas sólo pueden conducir al desastre; e incluso el éxito es el preludio de un desastre mayor. Lo que Brecht tiene que aprender ahora es el secreto de esta temporalidad, antes que la psicología de aquellos que están sometidos a ella. En el siguiente párrafo da cuenta de sus esfuerzos en ese sentido:

Dann half mir eine Art Betriebsunfall weiter. Für ein bestimmtes

Theaterstück brauchte ich als Hintergrund die Weizenbörse Chicagos. Ich dachte, durch einige Umfragen bei Spezialisten und Praktikern mir rasch die nötigen Kenntnisse verschaffen zu können. Die Sache kam anders. Niemand, weder einige bekannte Wirtschaftsschriftsteller noch Geschäftsleute – einem Makler, der an der Chicagoer Börse sein Leben lang gearbeitet hatte, reiste ich von Berlin nach Wien nach –, niemand konnte mir die Vorgänge an der Weizenbörse hinreichend erklären. Ich gewann den Eindruck, dass gerade diese Vorgänge schlechthin unerklärlich, dass heisst von der Vernunft nicht erfassbar, und das heisst wider einfach unvernünftig waren. Die Art, wie das Getreide der Welt verteilt wurde, war schlechthin unbegreiflich. Von jedem Standpunkt aus ausser demjenigen einer Handvoll Spekulanten war dieser Getreidemarkt ein einziger Sumpf.

Una especie de accidente ocupacional me ayudó. Para una cierta obra, yo necesitaba como trasfondo la Bolsa de Trigo de Chicago. Pensaba que podría adquirir rápidamente la información necesaria haciendo un par de preguntas a los especialistas y los corredores de Bolsa. Pero no fue así. Nadie, ni los más reputados autores de economía ni los hombres de negocios –viajé de Berlín a Viena para entrevistar a un corredor que había trabajado toda su vida en la Bolsa de Chicago–, nadie pudo explicarme adecuadamente los procesos de la Bolsa de Trigo. Me quedó la impresión de que esos procesos eran simplemente inexplicables; o sea, que no podían ser captados por la razón; es decir, que eran irrazonables. La manera en que se distribuía el trigo del mundo era sencillamente incomprensible. Desde todo punto de vista, salvo el de un puñado de especuladores, este mercado de granos era una inmensa ciénaga. [19]

Pero, como en el caso del dinero propiamente dicho, el mercado de valores tampoco personifica al capital; o más bien es apenas una manera entre muchas otras de intentar personificar algo que es demasiado complejo para ser representado, porque no sólo implica numerosas vidas y puntos de vista distintos sino también un mundo de cosas: procesos técnicos además de materias primas, y productos

finales que deben ser vendidos y utilizados: las tres grandes ramas de la producción, la distribución y el consumo que rara vez se intersectan y acerca de las cuales no puede haber un punto de vista unificador. La película que planeaba filmar Eisenstein sobre El capital fue alternativamente proyectada como una serie de lecciones sobre la dialéctica y como la desmitificación (exfoliación) de las simples vidas cotidianas (la del consumo para la mujer, la de la producción para el hombre), en las que presuntamente los bienes y servicios volverían a ser traducidos a su materia original y convertidos en otras tantas narrativas.[20] Pero Eisenstein estaba más interesado que Brecht en la naturaleza de la abstracción dialéctica, y el cine le parecía tanto la suprema encarnación de esa nueva clase de abstracción como el vehículo más obvio para demostrar su estructura. Creo que esta lección habría sido demasiado estática y demasiado académica para Brecht, incluso dejando a un lado las prodigiosas diferencias entre los medios: no queremos decir, lisa y llanamente, que Brecht estuviera más "humanísticamente" interesado en la gente y en las situaciones sociales concretas. En este aspecto, vale la pena recordar que ambos fueron acusados de frío intelectualismo y de preferir las ideas a las emociones. En cambio, me parece más acertado decir que la pedagogía de Brecht siempre implicaba la pedagogía misma; que era autorreferencial además de ser referencial. Podríamos ciertamente decir lo mismo de los escritos y las teorizaciones de Eisenstein (y quizá llegaríamos a probar el mismo punto que intentamos probar antes acerca del propio Brecht: que la teoría es parte de la producción artística, que Potemkin u Octubre incluyen todos los incansables y extensos comentarios que Eisenstein hizo respecto de cada una, etc.). Sin embargo, la mediación de la máquina en Eisenstein (el aparato de la cámara) complica el panorama; más adelante analizaremos la relación de Brecht con la máquina (y con la modernidad) y ciertamente, siguiendo a Piscator, veremos que estaba profundamente interesado en incluir segmentos de películas documentales en su producción; proyectos tempranos como el jamás escrito Ruhrepos de 1927 (XXI, 205-206) sugieren un flirteo con la representación de la producción como tal, no meramente la invención de relatos y narrativas que tengan la producción como trasfondo. En cualquier caso, los dos más grandes cultores de la dialéctica artística son lo suficientemente distintos entre sí como para ameritar una comparación (y una diferenciación)

mucho más amplia que la que podemos ofrecer aquí; bastará con notar, entonces, que en la obra de Eisenstein, y más allá de este o aquel atisbo de burócratas o gerentes prerrevolucionarios, sólo La línea general intenta una representación cabal de la producción como tal; y es la industrialización de la agricultura bajo el socialismo lo que está estéticamente en juego aquí, no ninguno de los rasgos del capitalismo con los que Brecht intentaba lidiar.

En cualquier caso, la yuxtaposición deja en claro que el mercado de valores sólo ofrece una entre varias figuras posibles para el capitalismo, y que no agota la complejidad del fenómeno ni siquiera en el nivel intelectual o analítico. Ciertamente aporta algunos personajes que son representacionalmente útiles en tres maneras: primero, porque están aislados de los personajes de clase trabajadora incluso más absolutamente que los gerentes de una fábrica, y por lo tanto pueden ser exhibidos casi como si estuvieran encerrados en un zoológico. Segundo, porque cada uno de estos personajes es un vehículo para una cierta clase de energía muy especializada –hacer tratos, formar camarillas, adquirir información secreta, sacar ventaja de un producto determinado y otras similares: habilidades y actividades que parecen no tener nada que ver con esa producción, distribución y consumo que también caracterizarán la modernidad industrial del sistema socialista–. Y tercero, porque ofrecen una perspectiva de duelos y batallas del tipo que a Brecht le gustaba presenciar y poner en escena desde sus tiempos de boxeador y de proyectos como La jungla de las ciudades: el agon es, después de todo, el acontecimiento dramático fundamental, y al mismo tiempo nada puede resultar tan abstracto como esos duelos a muerte entre figuras opuestas; la situación por lo tanto comparte la cualidad diagramática de la Lehrstück.

Brecht sabía desarrollar muy bien este tipo de trama; tengo la sensación de que, en este aspecto, el comienzo de Arturo Ui... es el mejor logrado, porque en vez de plantear una conclusión bastante estéril, en la que un hombre de negocios necesariamente derrota a otro (o en la que el perdedor puede recuperarse, como ocurre con Mauler en Santa Juana...) –una situación dramática que necesariamente nos instaría a interesarnos en la psicología del barón ladrón en cuestión (una vez más, como en el caso de Mauler)–, aquí, en Arturo Ui..., todo el mecanismo de la agon entre

los hombres de negocios y el torbellino de la bolsa de valores es trascendido por algo que es mucho más monstruoso y ya no pertenece en absoluto a esa categoría: es decir, Hitler. (El resto de la obra, que replica ingeniosamente la historia nazi en el ambiente gangsteril de Chicago, me parece entretenido pero, a la larga, mucho más cansador.)

En cuanto a la representabilidad de esta institución particular del capitalismo:

los corredores rugiendo como bestias en el suelo de la Bolsa

es lo suficientemente familiar y está llena de un drama que fácilmente puede devenir en estereotipo, lo que equivale a decir visual: la gran escena de Eclipse, de Antonioni, no es sino su versión moderna más vívida; la gran novela L'Argent, de Zola, es su tratamiento novelístico más abarcador y excitante. Pero Zola, como Brecht, se vio obligado a reflexionar sobre la naturaleza y las posibilidades de esa representabilidad: "Donner quelque part la sensation de cela, sous le soleil, la palpitation même de Paris, cette forge des grandes spéculations, au centre même de l´agitation, au coeur de la vie intense, du mouvement, du bruit [...] Paris, de 1 heure à 3 heures, là".[21] Esto ya es sumamente cinematográfico, diríase, excepto porque en la versión final triunfan su vitalismo y el sistema metafórico que lo acompaña: "[...] ce quartier de toutes les fièvres, où la Bourse, d'une heure à trois, bat comme un coeur énorme, au milieu".[22]

Este énfasis en lo visual y sus sistemas figurales seguramente no fue calculado para servir a ningún propósito demostrativo o pedagógico (aun cuando los extraordinarios preparativos y planificaciones de Zola hagan que el proyecto sea, hasta cierto grado, pedagógico); y finalmente, en ese aspecto, Brecht está tanto detrás como a la delantera de Zola, por un lado más relacionado con Balzac y por el otro más profundamente influido por Norris y los "mercados de futuros" naturalistas posteriores.

Porque los mercados de futuros –el famoso "rincón" del trigo, la industria de envasado de carnes de Mauler (sus emprendimientos en el mercado de valores no tienen un equivalente en La jungla de Sinclair)– tienen la ventaja de que, en ellos, las abstracciones del dinero pueden ser dotadas de un contenido fantasmal. Simmel nos mostró, en La filosofía del dinero, que el dinero tiene una relación específicamente dialéctica con el valor de su sustancia: si la sustancia es demasiado valiosa en sí misma, la función del dinero desaparece; si el valor del dinero se vuelve demasiado abstracto, se transforma en un conjunto de cifras vacío. La situación de los mercados de futuros no resuelve el problema de esta oscilación, que es estructural; pero permite el triunfo momentáneo de un ardid artístico al dejar entrever imágenes fugaces de la producción real y convertir momentáneamente el dinero en algo comestible que nos provoca hambre, como una salchicha o un pedazo de pan. De lo contrario, sólo permanece lo libidinal, el fetiche, como en Dreiser: "Los billetes. Eran suaves y no hacían ruido, y entonces deslizó los dedos entre ellos y los estrujó en su mano [...] dos suaves, verdes y hermosos billetes de diez dólares".[23]

Sin embargo, Balzac es fetichista en un sentido diferente, precapitalista, con su ingenuo orgullo por sus adquisiciones espurias y su manía de coleccionar objetos valiosos que también debían ser famosos. Por otra parte, la narrativa balzaciana del dinero –contra el trasfondo de diversos protomercados de valores, Le Livre d'or (bonos del Gobierno) y demás, todos los cuales son aún demasiado rudimentarios para ser planeados con la autoridad suprema de un Zola– está mucho más cerca de la agon brechtiana, la lucha entre figuras de proporciones épicas, cada una de las cuales febrilmente se debate y zozobra en la red, intentando las combinaciones más ingeniosas con agitación frenética. Es por esto que Lukács vuelve a tener razón en este contexto y los personajes de Balzac están mucho más cerca de la praxis social que todos los tipos y el muestrario humano de los naturalismos; pero las figuras de Brecht en La novela de los tres centavos y en Santa Juana... están igualmente dotadas de un impulso inextinguible, de una inteligencia demoledora y de una imaginación inagotable para los planes y las estrategias de fuga, para los trucos que superan en ingenio al competidor, y también están imbuidas de la energía necesaria para sostener una lucha que virtualmente durará toda la vida.

Balzac también sugiere otro rasgo para las representaciones de Brecht; porque su novela principal sobre el tema, La Maison Nucingen, es un largo y palpitante relato de intrigas y salvajes duelos financieros narrado por diversos parásitos o adláteres parisinos, y lo que refleja por sobre todas las cosas es la suprema pasión balzaciana: la de la información que proviene desde adentro, la del saber cómo, la de conocer todos los secretos. Como novelista, Balzac es un sabelotodo soberanamente irritante, que constantemente nos acicatea ofreciéndonos información que sólo él conoce de buena fuente. No tiene importancia que jamás haya sido personalmente capaz de hacer fortuna teniendo tanta familiaridad con los mecanismos internos: sus novelas representan el intento de probárnoslo, de mostrar la mecánica interna, de demostrar su conocimiento del sistema. Así, Balzac no solamente se destaca por la representación del dinero y de los negocios sino por la pasión del conocimiento sobre el tema: algo que, en la época de Zola, ya se ha transformado en cosa de especialistas y no requiere chismes y explicaciones entre los vapores de la barbería o en la taberna de la esquina, sino más bien trabajo duro, simple y serio, visitas al lieux, documentación, preguntas a tal o cual experto, etcétera. Con Brecht, sin embargo, volveremos a descubrir secretos (el viaje a Austria): veremos cómo descifrar el secreto del mercado de valores... como si tuviera un secreto en primer lugar, y como si, en caso de conocerlo (después de todo, ya estamos en tiempos de Lenin), también pudiéramos utilizarlo como un arma revolucionaria. Este es, entonces, el lugar de lo libidinal, es la excitación que Brecht asocia con la City y sus vaivenes, y con el capitalismo en general, al menos como materia prima representacional: esta es una de las caras de su “marxismo” y, por cierto, una de las caras más ambivalentes, tal como lo sugieren sus titubeantes y perplejas anotaciones de 1930:

Die Grösste und unumgänglichste Schwierigkeit: festzustellen, wieviel der Marxismus vom Kapitalismus abhängt. [...] Wieviele seiner Methoden kapitalistische sind oder nur auf kapitalistische Zustände passen. Sie verändern den Kapitalismus, ihn erfassend? Die Dialektik erklärt ihn, erledigt inh? Ist also kapitalistisch in ihrem Bezirk bestimmt? Auftauchte sie als Übererscheinung zu ihm.

Gibt sie ihm seinen Sinn? (XXI, 407).

La dificultad más grande y más inevitable: determinar hasta qué grado el marxismo depende del capitalismo. ¿Cuántos de sus métodos son capitalistas, o al menos funcionan bajo condiciones capitalistas? ¿Acaso cambian el capitalismo por entenderlo? ¿La dialéctica lo explica o lo liquida? ¿La dialéctica sería entonces capitalista en su campo de aplicación? ¿Surge como un epifenómeno del capitalismo? ¿Le da su significado al capitalismo en primer lugar?

En nuestro contexto presente, esta pregunta (también formulada, a su manera, por Lukács y por Gramsci[24]) es además una pregunta por la representación: ¿hasta qué grado continuará siendo necesario representar el capitalismo bajo el socialismo –o, como prefiero decirlo, en una situación de construcción socialista? Hasta el grado en el que Arturo Ui sustituye el mercado de valores, podríamos suponer que las consideraciones sobre la guerra sustituirán las del dinero; y este es, por cierto, el caso de las "campañas" más oficiales y gubernamentales con las que será asociado el Berliner Ensemble (la paloma de Picasso, por ejemplo). Pero tal vez la guerra no sea un tópico tan interesante y productivo cuando se la considera de esa manera: Madre Coraje, por ejemplo, la utiliza como ambientación y, en lugar de la guerra, dramatiza la desesperación pequeñoburguesa por la diferencia entre el capital y el dinero. Mientras tanto, Los negocios del señor Julio César muestran cómo la guerra se transforma en otra carta a jugar en las diversas luchas capitalistas estilo mercado de valores y en las contiendas de negocios. Pero el "belicismo" es un asunto psicológico que evoca cuestiones de autoritarismo, una visión más psicológica o psicoanalítica del nazismo como sadismo, y demás... y parece claro que Brecht nunca se interesó demasiado por este aspecto psicológico de las cosas.

Lo cual nos lleva a la figura de Mauler, única en la obra de Brecht en tanto retrato acabado de la psicología del capitalista, siguiendo los lineamientos de Goethe o de Fausto: "Dos almas habitan en mi pecho". Patty Lee Parmalee ha observado acertadamente que esas

“parodias no pretenden poner en ridículo a los clásicos sino mostrar cómo las formas otrora progresistas devienen en cubierta ideológica para la reacción”.[25] Brecht tenía sumo interés en el funcionamiento de la piedad en una figura como Mauler: el discurso inicial dramatiza sus momentos de crisis nerviosa, de una suerte de ataque de melancolía o depresión (o duelo, como diríamos hoy), que no pretenden ser una mera farsa. ¿Cómo saber, no sólo que uno hace sufrir al prójimo, sino que además masacra bueyes? ¿Cómo saberlo y seguir adelante?

Erinnere, Cridle, dich an jenen Ochsen

Der blond und gross und stumpf zum Himmel blickend

Den Streich empfing mir war’s, als galt er mir (III, 129).

Hube de prestar nuevamente oídos, Cridle, a ese buey enorme,

tan rubio y macizo, con su mirada fija en el cielo

cuando el hacha llegó a destino: y pareció que también a mí me abatía.

En realidad, mirado desde el punto de vista dramático, es un problema estilo Peachum: ¿cómo hablarles a los cada vez más insensibles corazones? Mauler está hecho a medida para el teatro aristotélico de la simpatía y el compañerismo, como asimismo para las estrategias mendigas peachumitas. Como el propio Brecht, debe renunciar a esa parte de sí y deshacerse de esa debilidad (“nosotros, que queríamos preparar el terreno para la amistad, no pudimos ser amistosos”), pero esta vez para hacer negocios. Hitler/Ui es un sociópata delirante; Mauler es un héroe trágico, pero un héroe trágico reescrito por Brecht.

Los hombres de negocios son, por lo tanto, una categoría actancial significativa para Brecht, cuyas representaciones del capitalismo

están principalmente organizadas, como hemos visto, en torno a la especulación y el mercado de valores. La categoría de los oprimidos y los explotados es llenada mayoritariamente con un conjunto de figurantes provenientes de otro sistema, es decir, con los campesinos; lo que se agrega a esta categoría y que proviene del ámbito de la modernidad industrial no es la mano de obra –sin embargo, las máquinas serán un sustituto significativo, como veremos luego– sino, más bien, los desempleados. Tal vez podríamos sugerir, entonces, que la consagrada categoría marxista de la pequeña burguesía es desplazada en Brecht por otra categoría bastante diferente, la del habitante de la ciudad, como ocurre en su Lesebuch (o Libro básico) für Städtebewohner. Pero también existe la categoría de la filantropía liberal, cuyos representantes van desde Peachum a la propia Juana –o, en otras palabras, de la filantropía como una especie de negocio basado en la compasión institucional y del compañerismo (empatía) como un espacio trágico para la pedagogía y un enfoque del compromiso político, que, por sufrir conflictos internos, termina mal–. Estas figuras comienzan entonces a aproximarse a esa otra categoría actancial básica en Brecht, es decir, los intelectuales; o, en otras palabras, los llamados Tuis ("Intellek-tuellen"), luego mayoritariamente asociados por Brecht con la Escuela de Frankfurt. Esta no es una categoría de clase para Brecht, y creo que ha llegado el momento de recalcar que sus opiniones políticas jamás estuvieron basadas en la filiación de clase empírica y que a menudo atacaba el uso mecánico de esa información sociológica y familiar, tanto como repudiaba la frecuente denuncia contra el arte que solía hacer la izquierda infantilizada (algo tan corriente en la década de 1920 como luego lo sería en la de 1960).[26] Los artistas pueden ser, aunque no necesaria o inevitablemente, Tuis: así lo demuestra la gente de teatro que participa en la construcción socialista y cuyo trabajo ya es, en sí mismo, una construcción social simbólica.

Así, para poder determinar más concienzudamente la naturaleza del Tui, será necesario considerar qué es la ideología para Brecht. Llegados a este punto, quiero adelantar una proposición escandalizante, que no tengo suficiente espacio para defender aquí: es decir, que de hecho el propio Brecht se abstiene de las teorías de las ideologías clásicas y modernas por igual; por cierto, que para él es precisamente la preocupación de los pensadores izquierdistas por

las diversas y complejas teorías (“marxistas occidentales”) de la ideología la que los define como Tuis en primer lugar. Esto no equivale a decir que los Tuis deban estar siempre a favor de la izquierda; de hecho, Brecht piensa que la “revolución” nazi fue una cuestión de Tuis, o, en otras palabras, una revolución de intelectuales descontentos, llenos de ressentiment (la figura de Goebbels otorga plausibilidad a esta perspectiva): “es war einfach der Aufstand der unteren (untüchtigsten) Tuis gegen die oberen” (XVII, 34): “Simplemente la revuelta de los Tuis inferiores –o más incompetentes– contra los superiores”.

Pero primero hay que decir con todas las letras –aunque ha quedado implícito en las páginas precedentes– que la competencia feroz entre hombres de negocios (o incluso entre vendedores y compradores, entre comerciantes y clientes, como ya hemos visto) es mucho más interesante, y aporta a Brecht mucho más material de gran riqueza dramática, que cualquier clase de pura contradicción ideológica, que en el mejor de los casos se acerca al drama con las “dos almas” de Mauler o con las terribles decisiones existenciales de Juana. Sin embargo, es precisamente esta tendencia hacia los negocios y la conspiración –que debería ser supremamente actual en una era de negociaciones espurias y especulación financiera, pero no obstante parece tan anticuada como Hitler o el fordismo– la que con frecuencia ha hecho que se le endilgue a Brecht la despectiva calificación de marxista vulgar o materialista dialéctico, de marxista funcionalista (a menos que, para esos críticos, todo el marxismo esté irremediablemente condenado al funcionalismo).

Es una caracterización que en algún momento Brecht se sintió orgulloso de aceptar y reclamar para sí: el glorioso lema “plumpes Denken”, por ejemplo (XVI, 173: “pensamiento tosco”), podría considerarse mejor como una suerte de imperativo; vale decir, pensar vulgarmente. No es una terapia desaconsejable, particularmente para los Tuis; y yo mismo he sugerido que cualquier marxismo hiperintelectual necesita tener en su núcleo esta especie de Weltanschauung vulgar, y viceversa. Pero entonces, en ese caso tendremos que vérnoslas con un relativismo basado en la naturaleza de la situación histórica misma, y nadie más incansable que Brecht a la hora de insistir en la situacionalidad última del pensamiento.[27] Sin embargo, necesitamos ahondar un poco más

en el asunto; por eso propondré que aquello que desde cierta distancia parece un vulgar modelo marxista de intereses de clase en pugna dentro de la ideología es, de hecho, un proyecto más sutil y negativo en el cual la ideología es esencialmente juzgada sobre la base de sus consecuencias –o, en alemán, sus Folgen, sus resultados en la práctica–. Filosóficamente es una posición que marcaría una filiación brechtiana con las tradiciones de la filosofía contemporánea –pragmatismo norteamericano, positivismo lógico vienés, materialismo empírico de Korsh– que recién ahora han comenzado a ser filológicamente exploradas por los estudiosos brechtianos.[28] Pero es una característica fundamental de la astucia brechtiana –y, por cierto, también de lo que hemos tenido la audacia de llamar el "método" brechtiano– no ofrecer una teoría positiva de las consecuencias y los intereses en danza en la ideología y ofrecer en cambio una teoría negativa: una teoría cuyo término crucial y cuyo leitmotiv (como hemos visto antes) es la palabra clave "folgenlos": "sin consecuencias". Entonces, lo ideológico de una obra de arte particular o de una filosofía particular es no tener consecuencias, haber sido diseñadas para no tener consecuencias.

El punto es que esa única unidad-de-teoría-y-práctica hace que para el marxismo –o al menos para este marxismo– sea imposible tener una visión positiva de ese fenómeno totalmente negativo o privativo; podemos discernir cuándo algo intelectual o cultural no tiene consecuencias, pero es mucho más difícil discernir cuándo las tiene, porque llegados a ese punto la forma o la obra en cuestión ya no son puramente culturales o intelectuales; son arte y parte de la praxis misma: por lo tanto ya no es posible describirlas con el lenguaje puramente superestructural del "pensamiento" o el "arte". Brecht inventó una especie de definición grosso modo para ese concepto: la peculiarmente atractiva noción de "eingreifendes Danken" o "intervención conceptual"[29] –un eslógan cuyas resonancias energizantes requieren ser analizadas desde cero en nuestra propia época y situación–.

En lo que atañe al pasado, sin embargo, el buho que vuela en la oscuridad probablemente todavía estará pertrechado con la acaso anticuada maquinaria del juicio positivo y el juicio negativo, de lo progresista y lo reaccionario. Pero en este punto debemos volver,

una vez más, a la potente pero difícil idea de la dialéctica que propone el Manifiesto comunista. Con este espíritu es que Brecht nos pide que ofrezcamos un juicio particularmente oportuno sobre los rasgos putativamente progresistas de los grandes ferrocarriles decimonónicos construidos (siguiendo a Gustavus Meyers) por la empresa privada de los barones ladrones:[30]

Ist die Privatinitiative gut oder ist sie schlecht? Die grossen industriellen Werke wurden durch Leute mit Privatinitiative aufgebaut. Sie war also gut. Als die grossen Werke standen, war sie unnütz geworden, und die Kollektivinitiative konnte sie abschaffen. Die Arbeiter hatten sie immer schlecht genannt. So war es: je mehr ihr Gutes (in den Werken) hervortrat, desto mehr trat auch ihr Schlechtes hervor. Das Gute bezeichnet das Schlechte als schlecht (XXI, 521).

¿La iniciativa privada es buena o es mala? Los grandes complejos industriales fueron construidos por personas sobre la base de la iniciativa privada. Por consiguiente, esta última era buena. Pero una vez que esos grandes complejos estuvieron en pie, la iniciativa privada dejó de ser necesaria y la iniciativa colectiva podría haberse hecho cargo del asunto. Los trabajadores siempre han condenado esas formas de la propiedad privada como malas. Aquí está, entonces, la respuesta: hasta el grado en que las dimensiones positivas (de esas obras) se vuelven visibles, hasta ese mismo grado sus dimensiones negativas o malas pueden también volverse perceptibles y ser registradas. Así, lo que es bueno en ellas también designa como malo lo que es malo en ellas.

Lo que ocurre en un relato como este es que las “Folgen” o “consecuencias” han sido reemplazadas como categoría de juicio en la situación histórica, y en particular en la corriente de cambio o desarrollo histórico, y por lo tanto adquieren un grado de complejidad dialéctica impensable en lo que con tanta frecuencia se denomina “marxismo vulgar”.

Pero la situación también puede revertirse. Y contra el modelo de los ferrocarriles, en el que algo reaccionario gradualmente revela sus dimensiones productivas o progresistas, también podemos –particularmente en los dominios de las superestructuras o de los "clásicos" literarios y culturales– colocar el modelo opuesto, en el cual algo inicialmente progresista se vuelve reaccionario. Esto es, por ejemplo, lo que Tatlow pudo demostrar en su esclarecedor análisis de la obra fragmentaria sobre Confucio: que Brecht tenía cierta noción (como sugiere Parmalee) de las maneras en que los clásicos alguna vez habían sido progresistas: "Brecht propone un Confucio exitoso que se siente descontento con la perversión de sus intenciones reformistas iniciales, pero en última instancia las acepta: se hará cargo de esa perversión con mala conciencia".[31] En Brecht, las reformas de Confucio son idealistas pero se concretan de manera progresista: él desea mejorar la suerte de los campesinos con el retorno a un antiguo esquema de prácticas culturales. Fracasa en lo primero, pero triunfa en lo segundo. Este es, entonces y en líneas generales, el sentido en el que los clásicos son progresistas; y esta aparente sátira de los clásicos (mediante la versificación, etc.) se diferencia con creces de la ridiculización común y corriente; atañe a un cierto "momento de verdad" (parafraseando a Hegel) en esos mismos clásicos, de cuya ineficacia también debe mofarse. Desea mantener la instancia utópica en el pasado; el atisbo más fugaz, no sólo de lo que podría haber sido –dado que los otros clásicos, los del marxismo, enseñan que los seres humanos sólo pueden formular aquellas preguntas que ellos mismos están en condiciones de responder, y que la revolución moderna y la reconstrucción moderna de la producción social sólo serán posibles después del exhaustivo desarrollo y la extinción del capitalismo (por la saturación del mercado mundial satisfecho)–, sino también de lo que se intenta y lo que se intentó, de lo que puede ser recordado, y de lo que alguna vez fue "casi".

17

"Beinah"

Los adverbios marcan la disolución del proverbio, lo hacen bajar a tierra en todas las múltiples empiricidades[32] del ahora. El "leider" de Peachum ya había inscripto invisiblemente los misterios del modificador lingüístico en la proposición proverbial anterior: las relaciones imaginarias althusserianas transformando lo que vuelve en representaciones, posiciones de sujeto, opiniones, juicios, lugares de enunciación que gradualmente aparecen en el campo, instalándose en el arcaico objeto verbal impersonal.

"Desafortunadamente" constituía un juicio subjetivo, con su cita velada a la posición de otro sujeto, y no obstante imprimía un pesimismo definitivo sobre la evaluación del mundo. Ahora es otra clase de adverbio, más optimista y más vacilante en su temporalidad misma, la que marca el clímax de El círculo de tiza caucasiano. Después de haber explotado con éxito la oportunidad, y cuando la fatalidad ominosa de la historia de clase comienza una vez más a cernirse sobre los desventurados habitantes de Gruzinia, los acontecimientos que vimos hasta ahora son proyectados con inmensa fuerza y no obstante microscópica claridad hacia un pasado legendario. Y se dice (después del juicio, cuando Azdak desaparece y jamás se vuelve a saber de él) que la gente "no lo olvidó, y que durante mucho tiempo fueron conscientes de su judicatura", "als einer kurzen Goldenen Zeit beinah der Gerechtigkeit" (VIII, 185): "Como una breve edad dorada de rectitud, casi".

Pensar en algo como una "edad dorada" es ensayar una suerte de estereotipo utópico; las dos palabras forman una sola expresión, que puede –aunque no del todo sorprendentemente– ser caracterizada como "breve" y luego definida como [una edad] "de rectitud"– o tal vez deberíamos decir "de justicia"–. Pero lo que sazona este pasaje y da sabor a su apreciación, lo que preserva su frescura como discurso y como la brevedad de una intervención en el tiempo mismo, es la pequeña palabra "beinah"/ "casi", que conserva todos los titubeos realistas y las reflexiones de los grusinianos acerca del insignificante borracho Azdak, y también acerca de la paradoja de una edad dorada que no puede perdurar, y que simultáneamente expresa el patetismo y la intensidad de la pérdida, y la aguda

punzada que produce el paso del tiempo. Pero con esto ocurre lo mismo que con las grúas y los amantes: el verso permite una inversión de ambas reacciones antitéticas al tiempo y al cambio, que registramos de inmediato en ambos niveles: la reacción de miedo y de pérdida, la reacción de permanencia y de celebración. “Beinah” casi transforma el lenguaje en un galimatías (como en el romántico refrán de La ópera de tres centavos, antes citado: dura o no dura, es o no es, aquí o allí), pero se suspende a sí misma antes de hacerlo, de manera tal que podamos registrar la unión dialéctica de estos opuestos –su identidad o su identidad y no-identidad– al mismo tiempo. Sin embargo, aquello ante lo que ese “casi” titubea durante una larga pausa no es la cualidad de rectitud; es el lapso de tiempo, y el pesar utópico que tiñe la contemplación de una “edad dorada” que no duró más que una estación.

[1]. Arthur Danto, Narration and Knowledge, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

[2]. Al cuestionario de un periódico en 1928 –¿Qué libro ejerció mayor impacto sobre usted en el curso de su vida?–, Brecht respondió: “Se van a reír: la Biblia”: “Sie werden lachen: die Bibel” (XXI, 248).

[3]. En algunos modelos de fonología y de morfofonología, la representación subyacente (UR) o la forma subyacente (UF) es la forma abstracta que se postula que tiene la palabra o morfema antes de que se le aplique ninguna regla fonológica. [N. de T]

[4]. Stéphane Mallarmé, “Le Tombeau d’Edgar Poe”.

[5]. Jolles, Einfache Formen, p. 157.

[6]. Karl Marx, Grundrisse, en Marx y Engels, Collected Works, vol. 29, Nueva York, International, 1987, pp. 401, 410.

[7]. Frigga Haug sugiere pertinentemente que este “error de categorías” ofrece la encarnación más clásica de la “ungleiczeitige Gleichzeitigkeit” (“sincronicidad no sincrónica”) de Ernst Bloch; véase su Erbschaft dieser Zeit, 1963.

[8]. Véase el magnífico ensayo “Paradoxa und Pastorale bei Wagner”, de Ernst Bloch, en Verfremdungen I, Frankfurt, Suhrkamp, 1962. El mismo volumen contiene una vívida apreciación de la canción “Seeräuberjenny”, de The Three-Penny Opera [La ópera de tres centavos].

[9]. Jolles, Einfache Formen, p. 155.

[10]. Ibid., p. 156.

[11]. Ibid., p. 164.

[12]. Ibid., p. 167.

[13]. Ibid., p. 170.

[14]. Ibid., pp. 164-166.

[15]. No se ha prestado la suficiente atención a los placeres y la fascinación de lo "artificial", lo falso, lo fingido, lo que atrae la atención respecto de su chapucería precisamente como lo irreal (y lo que, en tanto no es analizado, adopta el nombre de "pura apariencia" en la tradición filosófica). Pero véase el análisis de Sartre acerca de la pasión de Jean Genet por lo kitsch o le toc (por lo que luego fuera identificado como lo camp por Susan Sontag), en Saint Genet: Comedian and Martyr, Nueva York, Braziller, 1963, pp. 355-401. ["Raro infierno de belleza"], donde se considera que la pasión por lo artificial es alimentada por el ressentiment contra esa "realidad" que la cursilería de lo artificial y la imitación ya han empezado a desacreditar: lo falso entendido como un arma de agresión contra lo real. Véase también, sobre la celebración de lo falso con un espíritu más positivo, Gilles Deleuze, Cinéma, vol. II, París, Minuit, 1985, capítulo 6: "Les Puissances du faux".

[16]. En Longino (y en la tradición posterior) lo sublime siempre es identificado con un movimiento de "elevación y amplificación" (secciones XI y XII); mientras tanto, mi propuesta sugiere la posibilidad simultánea de una disminución o un rebajamiento satírico tan dramático y prodigioso como para evocar, a su vez, la sublimidad por derecho propio.

[17]. O más bien, es el equivalente en el nivel del estilo de aquellos cambios o derivas más grandes que este último determinó en el nivel de la trama o de la perspectiva narrativa: véase mi "Generic Discontinuities in SF", Science-Fiction Studies, vol. I, otoño de 1973, pp. 57-68. En ambas instancias las derivas y los cambios inscriben el ser como una corriente de metamorfosis; pero también requieren que se invista de un significado simbólico cada transformación específica, cada mediación entre cualidades específicas.

[18]. Las famosas observaciones sobre la fotografía están así ahora en orden:

Die Lage wird dadurch so kompliziert, dass weniger denn je eine "Wiedergabe der Realität" etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts uber diese Institute (XXI, 469).

Las cosas se han vuelto tan complejas que la "reproducción de la realidad" no tiene prácticamente nada que decir acerca de la realidad. Una foto de la fábrica Krupp o de la AEG no nos dicen casi nada acerca de esas instituciones.

Sentimos la tentación de yuxtaponer las reflexiones de Jean-Luc Godard sobre la capacidad del cine de representar el trabajo: en las escenas de la fábrica en Pasión, por ejemplo, las tomas son comparadas con la pornografía; en otras palabras, ni el trabajo ni el sexo son accesibles sin mediaciones; sobre el tema, véase mi capítulo sobre Pasión en The Geopolitical Aesthetic, Londres, British Film Institute, 1993.

[19]. Traducción y original citados del excelente libro de Patty Lee Parmalee, Brecht's America, Miami, OH, Ohio State University Press, 1981, pp. 139-140. El tópico de Parmalee no sólo es el motivo Estados Unidos en Brecht (como opuesto a la historia de Lyon sobre su experiencia estadounidense), sino también el de su relación con el marxismo como depósito de las representaciones y de los dilemas representacionales.

[20]. Sergei Eisenstein, "Notes for a Film of Capital", October 2, verano de 1976, pp. 3-38; véase también el comentario de Annette Michelson sobre el proyecto, en tres fascículos, October 2, 3 y 6.

[21]. Émile Zola, Les Rougon-Macquart, París, Pléiade, 1967, vol. V, pp. 1293-1294 [trad. cast.: Los Rougon-Macquart, tomo V, Madrid, Alianza, 1981].

[22]. Ibid., p. 23.

[23]. Theodore Dreiser, Sister Carrie, Nueva York, Penguin, 1981, pp. 61-62.

[24]. Sobre Lukács ("What is Orthodox Marxism?"), véase el Prólogo, nota 29 más arriba. El texto de Gramsci que tengo presente es "The Revolution against das Kapital", en Antonio Gramsci, Pre-Prison Writings, R. Bellamy (ed.), trad. de V. Cox, Cambridge, Cambridge University Press, 1949, pp. 29-42.

[25]. Parmalee, Brecht's America, op. cit., p. 162.

[26]. Véase parte I, nota 19, más arriba.

[27]. Alguien tan desatinado como para haber escrito entusiastamente acerca de Adorno y de Brecht por igual presumiblemente no se sorprenderá por las presiones de tener que elegir entre ambos (lo que comparten es evidentemente el sarcasmo, el cinismo dialéctico, sobre el presente; lo que los separa es el principio de esperanza). Sin embargo, en vez de hacer eso, recomiendo la propia versión de Brecht, la parábola del Nudo Gordiano:

[...] ach der Mann

Dessen Hand ihn knüpfte, war

Nicht ohne Plan, ihn zu lösen, jedoch

Reichte die Zeit seines Lebens, angefüllt

Leider nur aus für das eine, das Knüpfen.

Eine Sekunde genügte

Ihn durchzuhauen (XIII, 353-354).

[...] Oh, el hombre

cuya mano lo ató no carecía

de planes de desatarlo, pero ¡ay!

el lapso de su vida sólo alcanzó

para una cosa: atarlo.

Un segundo bastó

para cortarlo (Poems, 119).

[28]. Véase Prólogo, nota 16, más arriba.

[29]. La Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus, Berlín, Argumentverlag, 1994, contiene un excelente artículo sobre "Eingreifendes Denken" escrito por Karen Ruoff Kramer (en el

volumen III), como asimismo otros dos artículos esclarecedores y útiles sobre “Brecht-Linie” en el volumen II.

[30]. El término Robber Barons (barones ladrones) se acuñó en el siglo XIX en Estados Unidos para denominar a los industriales y banqueros que monopolizaron sus respectivas industrias y amasaron mega-fortunas mediante prácticas que violaban la libre competencia en los mercados. [N. de T.]

[31]. Tatlow, The Mask of Evil, p. 402.

[32]. La empiricidad hace referencia a que el conocimiento científico proviene de la experiencia y de la observación de hechos, de aquello que es perceptible por los sentidos.

Epílogo

18

Modernidad

Pero existe otra temporalidad que es necesario analizar antes de concluir, porque constituye la cancelación aparente de todo esto (que todavía se predicaba sobre la temporalidad de lo feudal y de la experiencia campesina): incluso el capitalismo podría ser aquí una actividad puramente mercantil, para nada inconsistente con las triquiñuelas de la caravana y la indiferencia de los ejércitos mercenarios que arrasan una y otra vez el servilismo de las poblaciones afincadas. Lo que genera otro acento en el concepto mismo de lo Nuevo –ya no más una mera presencia de estas inversiones dialécticas atemporales sino la erupción de algo radicalmente diferente, el surgimiento de un Novum después del cual nada volverá a ser lo mismo– es la modernidad de la máquina, a la que Brecht también da la bienvenida y celebra. Este es, qué duda cabe, el Brecht que apoya "las cosas nuevas malas, antes que las cosas viejas buenas": es el Brecht del vuelo de Lindbergh y de las obras radiales, un Brecht de cantatas y voces al unísono que presiden las conquistas de las máquinas como un coro griego cuyo significado histórico ha sido violentamente alterado, pero que no obstante debe estar presente todavía en el fracaso y la muerte de los individuos; ¿Lindbergh no ha de caer víctima de la fuerza del Sueño, una fuerza incluso más grande que la Niebla o la Nieve? ¿Y cómo llegar a un acuerdo con la muerte de los aviadores caídos (en la Badener Lehrstück [Parábola de Baden]) o con los sacrificios del "Jasager" o con el militante condenado de Die Massnahme? Es verdad que la maquinaria casi no está presente en la austeridad estilo teatro Noh de estas últimas y más desarrolladas Lehrstücke:

no obstante, quiero argumentar que lo que aquí permanece de la tecnología modernista/futurista es precisamente esa austeridad, que emerge de la obra radial y en la cual la radio –en tanto medio– sustituye a la máquina que las voces incorpóreas no pueden expresar. Su pureza en tanto incorporeidad es la pureza (sólo aparentemente inhumana) de la máquina: la radio releva al avión, y sus efectos aerodinámicos radican en la abstracción de la voz pura. Todavía no tenemos la clase de análisis de ese breve período en que la radio fue, para la gente, por un lado como el cine y por otro, como la televisión; pero el modernismo de Brecht –y el modernismo de su momento histórico en general– está estrechamente ligado a la radio y exige el reconocimiento de la unicidad formal de la radio como medio, como una forma en la cual la antítesis de palabras y música no sólo ya no se sostiene, sino que además se efectúa y se ensaya una nueva simbiosis de estas dos dimensiones hasta entonces separadas. A la radio puede adosársele entonces una nostalgia productiva que en realidad es una estrategia historicista para llegar a un acuerdo con toda esa era (tal como aparece en artefactos tan variados como la novela de Vargas Llosa La tía Julia y el escribidor): en concordancia, también, con el genio de Orson Welles (de quien incluso podríamos decir que su propia perdición, en Sed de mal, llega a través de una interferencia de tipo radial),[1] y con generaciones de música pop para las cuales la grabación (que más tarde se volverá autónoma y se transformará en un medio por derecho propio) es un mero sucedáneo. Un hombre, una máquina: por cierto, para cualquiera que lo vea fluctuar modestamente entre los artefactos aéreos de la historia –desde el inmenso conjunto de listones de madera en el cual una vez yació un hermano Wright hasta los ominosos aviones de combate o las ciegas, selladas y ñatas aeronaves de pasajeros de las décadas de 1930 y 1940–, el Spirit of Saint Louis está perfectamente proporcionado con el cuerpo humano, como en una sección áurea del Renacimiento. Por cierto, podría decirse que encarna la idea platónica de ese otro índice de modernidad contemporáneo a él –el automotor–, puesto que aloja el cuerpo y despliega velocidad; y no obstante se cierne como un espécimen único sobre un indiferenciado elemento compuesto de nubes y de niebla, como una suerte de cruza entre el automotor y la radio. Este ser móvil permite organizar en torno a sí todo un conjunto de temas, tal como ocurriera con el caballo en la sociedad clásica:

La prehistoria del dios Poseidón muestra que, antes de que este reinara sobre el mar, un Poseidón equino, Hippos o Hippios, asociaba –en la mente de los primeros helenos y también en la de otros pueblos– el tema del caballo con todo un complejo mítico: caballo, el elemento acuático; caballo, los ríos subterráneos, mundo infernal, la fecundidad; caballo, el viento, la tormenta, la nube, la tempestad.[2]

Esta es por cierto la modernidad brechtiana: el vuelo de Lindbergh no sólo es nuevo, no es solamente algo que jamás se ha visto antes; deja perplejo el vacío de la Naturaleza misma, ese reino deshabitado de altitud transoceánica, como el mundo antes de la aparición de la vida; y así, la Niebla se dirige al cuerpo foráneo que se adentra en ella:

Ich bin der Nebel [...]

1000 Jahre hat man keinen gesehen

Der in der Luft herumfliegen will:

Wer bist du eigentlich? (III, 12)

Yo soy la niebla [...]

Durante mil años no se ha visto

a nadie intentando volar en el aire vacío:

¿quién puedes ser tú, entonces?

No obstante, no sólo los elementos externos enfrentan a Lindbergh

con un asombro rayano en la hostilidad; incluso un elemento interno, la gran fuerza natural del Sueño, del Dormir, lo desafía como si fuera un personaje más, transformándolo de este modo no en una subjetividad heroica, sino más bien en un elemento por derecho propio: en un nombre. Por eso fue irónico que Brecht haya tenido que retirar el nombre –cuya ascendencia alemana seguramente se sumaba a su interés y su atractivo europeos, tal como una nación-estado centroeuropea inmensamente magnificada y atravesada por el extraordinario espacio del Nuevo Mundo– cuando el aviador redescubrió sus orígenes de mala manera, durante el período de Hitler. El mismo título alemán del libro autobiográfico de Lindbergh, Wir zwei (Nosotros dos), sin embargo, subraya la diferencia entre esta simbiosis modernista y el androide posmoderno o la síntesis máquina-biología, igualmente distinta de la relación tradicional del hombre con las herramientas, del agricultor con el arado, o del artesano con sus materiales. No obstante, la modernidad ha significado producción; y la producción simbólica de esos emblemas modernistas que colocan a los medios como respaldo tecnólogico del transporte y la comunicación presenta un problema crucial: el ferrocarril, el motor a combustión, el barco a vapor –incluso la radio misma, tal como se la integra en la pieza radial que narra el vuelo de Lindbergh–. Para poder recapturar este momento único –que no es todavía el de la disolución humana en la computadora, si bien marca la reificación de la potencia laboral y el surgimiento de la máquina a partir de formas más antiguas del esfuerzo físico humano– tendríamos que captar y percibir la manera en que, durante un largo momento de quietud, este movimiento de la máquina está en armonía con la producción. En El vuelo de Lindbergh, esta transformación de la materia prima natural es representada como un acto de praxis en tanto trascendencia:

Also kampfe ich gegen die Natur und

Gegen mich selber.

Was immer ich bin und welche Dummheiten ich glaube

Wenn ich fliege, bin ich

Ein wirklich Atheist.

Zehntausend Jahre lang entstand

Wo die Wasser dunkel wurden am Himmel

Zwischen Licht und Dämmerung unhinderbar

Gott (III, 16).

Así, yo lucho contra la Naturaleza

y contra mí mismo.

Por muchas tonterías que puedan rondar por mi cabeza,

cuando vuelo soy

un verdadero ateo.

Durante diez mil largos años,

allí donde las aguas se oscurecen contra el cielo,

irresistiblemente surge entre la luz y el ocaso

Dios.

Pero la modernidad del vuelo de Lindbergh es ahora "Verscheuchung jedweden Gottes, wo/Immer er auftaucht" (III, 17): "El destierro sistemático de todo dios/allí donde intente resurgir". La secularización heroica, entonces, como la marca misma del proyecto del Iluminismo y como la reafirmación de una nueva Era Humana. Sin embargo, el plural inusual del título más definitivo –"Der Flug der Lindberghs"/"El vuelo de los Lindbergh"– sugiere una novedad todavía más grande en lo atinente a la concepción modernista del sujeto: no solamente el hecho de que este actor pueda ser reemplazado por todos los otros, como en el paradigma clásico de la Lehrstück, sino la pluralidad de este actante, cuyas

palabras serán ahora declamadas por un coro de niños y niñas; a lo cual debe agregarse, en las producciones teatrales o tipo oratorio, la designación del actor que hará el papel de Lindbergh como "El Oyente": una recreación de una situación radial primordial, en la que la supuesta pasividad y receptividad de la audiencia es dramáticamente revertida, y en la que el acto de escuchar la obra se redefine violentamente como praxis exploratoria del aviador que produce lo Nuevo, adentrándose en lo Nuevo y luchando contra lo Nuevo. Aquí también, entonces, el Novum no es un objeto inusual –como en tantas concepciones vanguardistas de la innovación modernista–, sino todo un mundo nuevo de relaciones –como el nuevo mundo de la física de Galileo o el nuevo mundo de la construcción socialista– en el que tanto el escritor como el lector deben penetrar mediante la exploración audaz y la apropiación.

19

Actualidad

¿Habremos podido, en las páginas precedentes, defender el contenido inherente no sólo del "método" de Brecht –tal como lo hemos visto funcionar en todo, desde la construcción de la trama hasta la labor microscópica del herrero– sino también de aquello que está incluido en la dialéctica, aquello que virtualmente la define y le otorga su especificidad respecto de otros métodos filosóficos y otras visiones del mundo? La nuestra tendría que haber sido una defensa profundamente relacionada con la defensa que hacía Hegel de lo que había dado en llamar "lo especulativo": es decir, la manera en que la idea misma de un concepto conlleva su energía utópica y proyecta un mundo "igual" al concepto en cuestión, mientras que al mismo tiempo juzga los mundos que aún no han alcanzado ese nivel. El cambio en Brecht calificaría entonces como un concepto especulativo de este tipo: una noción puramente formal que implica y proyecta su propio contenido en virtud de su forma única. Pero quiero agregar que esto no es exactamente una

teleología, si bien es cierto que este aspecto de los sistemas en cuestión ha sido caricaturizado y desacreditado bajo el término "teleología", tanto por Hegel como por el marxismo. El error se debe en parte, sin duda, a una confusión entre la cronología y las esencias hegelianas o las formas aristotélicas: definir la vocación del mundo en términos de la vida social colectiva y de la productividad planeada, de la reducción del trabajo individual y de una visión de control humano sobre la historia no equivale a predecir ninguna secuencia particular de acontecimientos, y por cierto tampoco equivale a afirmar la "inevitabilidad" del resultado (la historia también puede "terminar", como nos recordó inolvidablemente Marx, con "la ruina de las fuerzas contendientes").[3] Tal vez sólo se trate de restaurar la visión ideológica y de volver a hacer posible la imagen de un futuro alternativo (una tarea no particularmente folgenlos o "sin consecuencias" en nuestra época). En cualquier caso, si la dialéctica afirma la primacía de la situación, entonces nuestros argumentos sobre el cambio y nuestra manera de ponerlo en escena, nuestra manera de afirmarlo o de requerirlo –o la demostración de que ya está aquí, en proceso, sin que nosotros lo sepamos– sólo serán dialécticas si varían y describen otra dimensión del elefante proverbial. La objeción, por ejemplo, de que la teleología paraliza la iniciativa humana y fomenta la rendición pasiva o fatalista a lo predeterminado es apropiada, pero no particularmente relevante para una época ya generalmente pasiva y fatalista (en cualquier caso, el marxismo ha oscilado de manera sistemática y estratégica entre los dos polos opuestos del fatalismo y el voluntarismo).

Por otra parte, la demostración estructural que hace Marx –en El capital– del surgimiento de una nueva sociedad y de una nueva economía dentro de la vieja, de la necesidad interna de ese surgimiento que es en sí misma distinta de cualquier ruptura basada exclusivamente en la moral o en la desesperación... esta clase de demostración podría incluso sernos útil y producir una concepción del socialismo muy diferente de la que hoy está en boga.

Sin embargo, la celebración del cambio por el cambio mismo –ya sea en forma de Tao o de algún otro cronotopo– puede ser susceptible a toda clase de dudas y sospechas, particularmente en una sociedad cuyos ritmos económicos corrientes perpetúan el

cambio permanente y prosperan gracias a él: la acumulación, la inversión y la realización del capital, la disolución de empresas y puestos de trabajo estables en un flujo de entidades nuevas y provisionales, saturadas de desempleo estructural, con su infraestructura cultural comprometida con la revolución permanente de moda y con el imperativo de generar nuevas clases de bienes y productos, cuando no, en las crisis más profundas, con el de inventar o explotar tecnologías de producción completamente nuevas. Por cierto, fue precisamente esta sonora adhesión a los eslóganes modernistas de innovación y novedad durante el capitalismo de posguerra la que fomentó, antes que nada, el descrédito del movimiento modernista.

Así, el Tao está en tensión con el paradigma histórico de los modos de producción marxistas y tal vez sólo pueda ser adaptado a ellos en el nivel local, una adaptación que Brecht ya no puede proporcionarnos. Sin embargo, otras sospechas afectarán tanto el tiempo existencial como al tiempo histórico: una manera de silbar al recorrer el cementerio de las muertes individuales, además de navegar la incertidumbre de las generaciones y confrontar esa cosa peculiar que los teólogos llamaron Esperanza. Brecht no eludió esta dimensión inevitable de toda ideología del cambio, como lo demuestran varias e interesantes secciones del Me-ti:

Und ich sah, dass auch nichts ganz tot war, auch nicht das Gestorbene. Die toten Steine atmen. Sie verändern sich und veranlassen Varänderungen. Selbst der totgesagte Mond bewegt sich. Er wirft Licht, sei es auch fremdes, auf die Erde und bestimmt die Laufbahn stürzender Körper und verursacht dem Meerwasser Ebbe und Flut. Und wennn er nur einen erschräke, der ihn sieht, ja wenn ihn nur einer sähe, so wäre er nicht tot, sondern lebte. Dennoch, sah ich, ist er in bestimmter Art tot; wenn man nämlich alles zusammengetragen hat, worin et lebt, ist es zu wenig oder gehört nicht her, und er ist also im ganzen tor zu nennen. Denn wenn wir dies nicht täten, wenn wir ihn nicht tot nennten, verlören wir eine Bezeichnung, eben das Wort tot un die Möglichkeit, etwas zu nennen, was wir doch sehen, Da er aber doch, wie wir ebenfalls sahen, auch nicht tot ist, müssen wir eben beides von ihm denken

und ihn so behandeln wie ein totes Nichttotes, aber doch mehr Totes, in gewisser Hinsicht Gestorbenes, in dieser Hinsicht ganz und gar und unwiderruflich Gestorbenes, aber nicht in jeder Hinsicht (XVIII, 73-74).

Y vi que nada estuvo jamás completamente muerto, ni siquiera aquello que había muerto. Las piedras muertas respiran. Se modifican unas a otras y causan modificaciones. Incluso la Luna, supuestamente muerta, está en movimiento. Arroja luz –por extraña que esta sea– sobre la Tierra y determina la trayectoria de los cuerpos que caen y causa el flujo y el reflujo de las aguas marinas. Y aun cuando la Luna sólo asombrara a una sola persona, y aun cuando esa persona fuera la única que la viera, no obstante no estaría muerta sino viva. Pero en cierto sentido, he visto, está muerta después de todo; porque cuando logramos reunir todo aquello en lo que puede decirse que [la Luna] vive, o es demasiado pequeño o es irrelevante, y por lo tanto debemos decir que está muerta. Porque si así no lo hiciéramos, si no dijésemos que la Luna está muerta, perderíamos una caracterización específica; es decir, la palabra "muerta" y por ende la posibilidad de nombrar algo que de hecho vemos. Pero dado que también hemos visto que [la Luna] no está muerta, por lo tanto estamos obligados a pensarla de las dos maneras, y debemos tratarla entonces como a una cosa muerta "no muerta", que sin embargo está más del lado de lo muerto, y que es en cierto aspecto una cosa que ha muerto, y que por cierto en este aspecto es una cosa que ha muerto completa e irrevocablemente, aunque no en todos los aspectos.

Así, si el fluir de las cosas es una mezcla de vida y regeneración, los problemas de pensamiento que afrontamos son dialécticos y radican en la identidad de los opuestos, de lo negativo y lo positivo; pero también son lingüísticos, y radican en la validez lógica de las oraciones y la mutua exclusión de sus significados; y también son estéticos, en tanto un aspecto de la vida continua de esa luna muerta sea ser percibida como extraña [fremd], incluso por el último ser vivo, en su extrañamiento de sí misma y de ese ser. Finalmente interviene la causalidad e intersecta el vasto paisaje

sublunar de todo lo que existe: formulando sus propias preguntas lingüísticas y dialécticas.

Brecht estaba dispuesto a forzar la cuestión incluso más agudamente, como cuando sugiere que

obwohl der Tod des einzelnen rein biologisch für die Gesellschaft uninteressant ist, soll das Sterben gelehrt warden (XXI, 402).

aunque la muerte puramente biológica del individuo no sea interesante para la sociedad, no obstante habría que enseñar a morir.

Esta no es probablemente una aspiración á la Montaigne, sino más bien la expresión de temas relacionados con Die Massnahme en este mismo período. Por otra parte, el Tao social está seguramente vinculado a las cuestiones de la tecnología y la modernidad antes planteadas, sobre las cuales volveremos en la conclusión.

Sin embargo, llegados a este punto parece más apropiado invertir la pregunta, no indagando ya cómo debería ser la posteridad de Brecht sino cómo ha sido, y analizando su ahora subterránea influencia sobre el pensamiento contemporáneo, influencia que parece haber sido olvidada pero que indudablemente es el mejor testimonio de su contemporaneidad. En otras palabras, articular los argumentos y las razones artificiales por los que Brecht sería bueno para nosotros hoy y ahora, y por los que deberíamos volver a él en las circunstancias actuales, parece hipotético en contraste con la demostración concreta de que, de hecho, “hemos vuelto a él” y de que su pensamiento está presente hoy en todas partes, aunque no lleve su nombre y aunque nosotros no seamos conscientes de ello.

Esto es algo que quiero bosquejar respecto de los llamados “antifundamentalismo” y “antiesencialismo” que atraviesan algunos de los grandes temas del postestructuralismo. La figura mediadora

ya ha sido mencionada aquí: es Roland Barthes, cuyo profundo brechtianismo no suele ser debidamente reconocido, aun cuando sea responsable de las intervenciones más originales que configuraron la importancia histórica de Barthes en la década de 1950 e influyeron sobre la formación de lo que a veces pensamos como doxa postestructural de las décadas de 1960 y 1970. La herencia de Barthes, en esas obras tempranas, era la polémica sartreana y existencial contra la naturaleza y contra la esencia, entendidas ambas como valores normativos y por lo tanto represivos. Hoy no se reconoce como corresponde que gran parte del contenido de lo contemporáneo apela a la "performatividad" y que la posición antinormativa de la "teoría queer" es profundamente sartreana en su espíritu.[4] El tratamiento que Barthes da a la "naturaleza" –tanto a la "naturaleza humana" como a la "naturaleza metafísica" inherente a las concepciones normativas del "significado de la vida humana"– representa por lo tanto un entrelazamiento creativo y explosivo de la polémica filosófica sartreana con los extrañamientos prácticos y estéticos brechtianos de la ilusión de la estasis y de lo eterno. El origen brechtiano de algunos de estos temas y posiciones podría ayudarnos a recobrar también parte de su contenido político original.

En cualquier caso, el Brecht que hoy conocemos incluye –pero no es exactamente lo mismo que– el Brecht de Weimar o el de sus varios exilios (en particular el norteamericano); pero aparece plena, virtualmente por primera vez en el escenario mundial, en el Théâtre des nations en el verano de 1954: esta famosa visita, que llevó a Madre Coraje a París desde una Berlín oriental todavía en ruinas por la guerra (y que al año siguiente llevó la producción más suntuosa de todas, el primer gran montaje de El círculo de tiza caucasiano), sin duda desempeñó su parte en la cristalización universal del marxismo entre los intelectuales franceses. En otras palabras, a diferencia de algunos compañeros de ruta como Sartre, Brecht parecía ser el primer artista auténticamente marxista que había logrado plasmar la originalidad del marxismo y la dialéctica en un modo de pensamiento que tenía su propia originalidad (más allá de las aburridas predictibilidades del realismo socialista) como una nueva clase de estética.

Ya he insinuado la importancia de la distancia interior, de los

conceptos mismos del distanciamiento y del sujeto escindido en la práctica teatral de Brecht. Resta afirmar su importancia filosófica y su influencia en una París donde estaba teniendo lugar la cristalización ideológica de lo que hoy llamamos estructuralismo y postestructuralismo (y ya hemos mencionado la obra de Barthes, mucho más allá de su período marxista, como testimonio de la existencia de nuevas y poderosas formulaciones estéticas de estos conceptos, que el propio Barthes encontró concretamente dramatizadas y actuadas en Brecht).

La cuestión de la naturaleza es más obviamente central, dado que siempre fue un rasgo crucial en la definición que daba Brecht del "método" del extrañamiento: mostrar que aquello que consideramos natural, y por lo tanto "normal" y a la vez "inmutable", es en realidad histórico, ha cobrado existencia a través de la compleja historia humana, y por lo tanto conlleva la posibilidad de ser eliminado por la acción histórica. La diferenciación sobre la que se basa la operación V –y a la que, por así decirlo, reactiva– coincide con otros hitos del período: con la influyente oposición que plantea Lévi-Strauss entre naturaleza y cultura, por ejemplo, aun cuando la perspectiva "sincrónica" parezca devolver a la "cultura" a algo relativamente estático o estable, muy del orden de esa naturaleza a la cual debía oponerse en primer lugar. El descontento general ideológico y filosófico con los fundamentos naturales y naturalistas a lo largo de este período fue, sin embargo, mucho más dramáticamente puesto en escena por el existencialismo sartreano, con su punzante embestida contra la "naturaleza humana" (esencia) y contra la metafísica de lo natural. (No fue por accidente que la propuesta de retraducir las "estructuras" lévi-straussianas a formas de praxis humana haya surgido por primera vez en la Crítica de la razón dialéctica [1960] de Sartre, y luego, siguiendo a Sartre de una manera más exhaustiva, en Hacia una teoría de la praxis [1972] de Pierre Bourdieu.) Pero sin lugar a dudas fue en las Mitologías de Barthes donde se desarrolló la forma más utilizable del método brechtiano, y la más influyente en las áreas de análisis cultural e ideológico: Barthes proponía una "aplicación" cuasi escolar del método a un espectro de fenómenos sociales y culturales, junto con una teorización de los objetos de extrañamiento en términos protolingüísticos, que a su vez tuvo su propia influencia generativa sobre la evolución –basada en la lingüística– del llamado

estructuralismo. (La otra dimensión de la obra temprana de Barthes –que aún conserva su inmensa significación histórica–, su trabajo sobre la historia literaria, que encuentra su expresión más lapidaria en El grado cero de la escritura, es más bien de origen sartreano.)

Pero, como ya he argumentado reiteradamente, el de Brecht era un método, no un sistema filosófico (de allí que sea apropiado extrapolar sus consecuencias a la lingüística, como hizo Barthes, en vez de extrapolarlas a una u otra clase de teoría social reificable y ontológica); y la relación con la naturaleza siempre fue crítica en él, y a veces fue también una calle de doble mano. Es por eso que siempre debo proponer, como ejemplo supremo del efecto de extrañamiento, precisamente el gran momento de este Círculo de tiza que tanto electrizó a sus primeros espectadores parisinos, en el que Grusha titubea antes de aceptar la carga del bebé en peligro (el heredero del gobernador derrocado, y por ende un blanco obvio para los conspiradores). La glosa de la cantante-comentarista sobre esta vacilación basta por sí sola y es, en sí misma, un programa completo: “Schrecklich ist die Verführung zur Gütte!” (VII, 116): “¡Espantosa es la tentación de la bondad!”. Porque en nuestras visiones tradicionales acerca de la naturaleza y sus instintos, la noción de tentación (pergeñada y transmitida por el cristianismo y sus teologías) normalmente está centrada en el mal: son los instintos pecadores los que tienen poder sobre nosotros y nos arrastran contra nuestra voluntad. Esto significa, a su vez, que la “bondad” –en este caso los instintos cooperativos en general, aquellos con los que la ideología marxista o la ideología rousseauniana siempre han querido contar– queda inconfundiblemente identificada como un componente relativamente débil de nuestra naturaleza, que perpetuamente corre peligro de ser subvertido por las fuerzas más poderosas de la autopreservación y el deseo, y cuya superficialidad es puesta de manifiesto mucho más tarde en la tradición por la noción freudiana de que es, ante todo, el resultado de la represión y del superyó.

Súbitamente, el luminoso verso de Brecht revierte toda esa antigua tradición de pecado y naturaleza humana: ahora es la bondad misma la que ejerce la torva fuerza de la tentación, la que hipnotiza a Grusha y está a punto de llevarla a hacer cosas que van muy en contra de sus propios intereses y su seguridad personal. Ahora son

los ideales cooperativos los que ejercen ese siniestro poder de atracción que antes solía atribuírsele al vicio; y son los buenos instintos los que parecen haber sido sólo momentáneamente reprimidos por el proceso de civilización, y además están listos para volver a manifestarse ante el menor pretexto. La inversión es entonces ratificada por la rimbombante palabra "schrecklich", que designa el horror de semejante impulso o instinto y su cuasi sublime impacto sobre los aterrorizados mortales que lo contemplan y que también podrían ser víctimas de sus poderes. Pero ¿esto no sería retornar, una vez más, "la compasión y el terror" aristótelicos? ¿O al menos una Umfunktionierung –una reestructuración radical– en la que es precisamente la compasión de Grusha la que nos inspira terror? Pero es justamente esa reestructuración la que lo cambia todo: porque nosotros ya no compadecemos a Grusha, como en la tragedia aristotélica, y nuestro terror –lejos de reflejar nuestra empatía con la heroína trágica– constituye en sí mismo una suerte de tentación hacia alguna nueva clase de bondad, es decir, la bondad de la praxis.

Esto es Brecht en su aspecto más utópico y salvador, y resulta significativo que deba ocurrir precisamente en el contexto de una lucha protofilosófica con la cuestión de la naturaleza. El argumento no es, entonces, que de estas primeras dramatizaciones brechtianas de la naturalidad y sus paradojas dialécticas surjan casi espontáneamente un antifundamentalismo y un antiesencialismo contemporáneos; el argumento es que la obra de Brecht alimenta centralmente la corriente cultural que conduce a la aceptación generalizada de estas posiciones hoy en día.

Pero además del tema de la naturaleza, debemos también orientar el timón en otra dirección y subrayar la cuestión de la praxis, hoy denostada bajo el epíteto de prometeísmo, que pretende caracterizarlo todo desde las primeras poesías de Marx hasta la industrialización estalinista y los procesos antiecológicos más generales de la modernización. Ya hemos cavilado brevemente acerca del "modernismo" de Brecht, en el sentido de su entusiasmo futurista por las nuevas tecnologías. Ahora debemos agregar otro término característico, es decir, la productividad; esta se pone ciertamente en evidencia en la conclusión de la obra antes mencionada, El círculo de tiza, cuando se alcanza la transfiguración

final de la historia central (la lucha por la tierra entre los dos koljoses) con la moraleja que pronuncia el narrador:

Ihr aber, ihr Zuhörer

... nehmt zur Kenntnis die Meinung

Der Alten, dass da gehören soll, was da ist

Denen, die für es gut sind... (VIII, 185)

Conozcan entonces, ustedes los espectadores,

la sabiduría de los antiguos: que las cosas

pertenecen a aquellos que las usan mejor

y más productivamente...

Dado que quizá no resulte tan claro cómo esta noción de la productividad atraviesa toda la obra de Brecht, y para terminar con eso, seleccionamos una reflexión desacostumbrada acerca de lo que normalmente llamamos historia literaria.

20

Historicidad

Debo comenzar por el remanido acertijo historicista con el que Marx concluyó el borrador de su Prefacio de 1857 a los Grundrisse: el problema del valor del arte de un modo de producción diferente

(la antigua Grecia) para nosotros en la actualidad.[5] Brecht primero propone un modo de volver extraño lo que es nuevo, recuperando el pasado en el cual eso fue un Novum e inventando un uso historicista para ese pasado:

Eine Verfremdung des Autos tritt ein, wenn wir schon lange einen modernen Wagen gefahren haben, nun eines der alten T-Modelle H. Fords fahren. Wir hören plötzlich wieder Explosionen: Der Motor ist ein Explosionsmotor. Wir beginnen uns zu wundern, dass solch ein Gefährt, dass überhaupt ein Gefährt, ohne von tierischer Kraft gezogen zu sein, fahren kann, kurz, wir begreifen das Auto, indem wir es als etwas Fremdes, Neues, als einen Erfolg der Konstruktion, insofern etwas Unnatürliches begreifen. Die Natur, zu der ja das Auto unzweifelhaft gehört, hat plötzlich das Moment des Übernatürlichen in sich, ihr Begriff ist nunmehr gesättigt damit (XXII, 656-657).

El extrañamiento del automotor tiene lugar si después de manejar un auto moderno durante largo rato manejamos un viejo modelo Ford T. De pronto, volvemos a escuchar las explosiones; el motor funciona por el principio mismo de explosión. Empezamos a sentir asombro ante el hecho de que ese vehículo, y en realidad cualquier vehículo no traccionado a sangre, pueda moverse; en suma, ahora captamos el automóvil captándolo como algo extraño, nuevo, como una proeza de la construcción pura; en suma, precisamente, como lo antinatural. La naturaleza, a la cual es por demás obvio que incluso el automóvil pertenece, súbitamente revela ese instante de antinaturalidad dentro de sí misma, y su concepto queda ahora saturado con eso (Willett, 144-145).

Hasta el momento, no habría ningún problema: lo Nuevo, el Novum, es de algún modo captado como producción y construcción; siempre es aquello que está “contra la Naturaleza”, que debe ser estéticamente percibido como tal bajo el impacto del efecto V. (Míticamente, entonces, el desglose del automotor será

reconstituido como un instante legendario con la fundación de Mahagonny.)

Por lo tanto, la relación con las obras de arte del pasado está dada aquí bajo una forma: el contenido de esas obras puede consistir en diversos extrañamientos, pero para experimentarlo más vívidamente de algún modo debemos arreglárnoslas para volver extraña la obra como un todo (Hegel lo hizo con los clásicos griegos de Marx, posicionándolos como una conquista después de la "sublimidad" inarticulada de sus pirámides asiáticas y otras cosas similares). Pero una teorización más exhaustiva se pone en marcha cuando Brecht considera el rasgo, más conflictivo, del problema de la historicidad, al menos desde la perspectiva estética: la historicidad de los sentimientos y las emociones: una subjetividad que durante mucho tiempo se pensó que constituía de algún modo el principal centro de gravedad de lo estético (lo cual no es menos embarazoso que el hecho de que el teatro de Brecht haya sido tantas veces motejado de intelectualista y acusado de desear eliminar el contenido emocional del arte). Brecht admite una relación dialéctica entre la razón y las emociones, y una relación histórica entre las emociones y los intereses (recomienda, por ejemplo, que comparemos a Kipling con el "Bateau ivre" de Rimbaud –dos escrituras poéticas de suprema importancia para él– para poder apreciar las diferencias "entre el colonialismo francés de mediados del siglo XIX y el colonialismo inglés de comienzos del siglo XX"). Pero luego ("como Marx ya lo había notado") admite:

Schwieriger ist es, wie schon Marx bemerkt, die Wirkung solcher Gedichte auf uns zu erklären. Es scheint, dass Emotionen, welche gesellschaftliche Fortschritte begleiten, in den Menschen lange Zeit fortleben als Emotionen, welche mit Interessen verknüpft waren, und zwar in Kunstwerken, verhältnismässig stärker fortleben, als es angenommen werden könnte, wenn man bedenkt, dass sie doch inzwischen auf Gegeninteressen gestossen sind. Jeder Fortschritt erledigt einen Fortschritt, indem er eben von ihm fortschreitet, dass heisst über ihn hinwegschreitet, er benützt ihn jedoch auch, und in gewisser Weise bleibt er im Bewusstsein der Menschen als Fortschritt erhalten, wie er im realen Leben in seinen Resultaten

erhalten bleibt. Es findet da eine Verallgemeinerung interessantester Arbeit statt, ein laufender Prozess der Abstraktion. Wenn wir die Emotionen anderer Menschen, der Menschen vergangener Zeitalter, anderer Klassen usw, in den überkommenen Kuntswerken zu teilen vermögen, so müssen wir annehmen, dass wir hierbei an Interessen teilnehmen, die tatsächlich allgemein menschlich waren, Diese gestorbenen Menschen haben die Interessen von Klasssen vertreten, die den Fortschritt führten (XXII, 658-659).

No es tan fácil, como Marx ya lo había observado, explicar el efecto que esos poemas tienen sobre nosotros [...] Aparentemente, las emociones que acompañan el progreso social sobrevivirán largo tiempo en la mente humana como emociones vinculadas a intereses, y en el caso de las obras de arte sobrevivirán con más fuerza de lo que podría haberse esperado, ya que en el ínterin los intereses contrarios también se habrán hecho sentir. Todo progreso cancela el progreso anterior, dado que por definición avanza alejándose de este; en otras palabras, lo atraviesa y se aleja de él; pero al mismo tiempo también utiliza a su predecesor, de modo que este último queda de algún modo preservado en la conciencia humana como una forma de progreso, así como sus resultados continúan vivos en la vida real. Aquí tenemos un proceso de generalización de lo más interesante, un proceso continuo de abstracción. Cada vez que las obras de arte que nos fueron entregadas nos permiten compartir las emociones de otras personas, de personas de épocas pasadas y de otras clases sociales, debemos suponer que al hacerlo estamos compartiendo intereses que en realidad son universalmente humanos. Los muertos representarían aquí los intereses de clase que fomentaron el progreso (Willett, 146-147).

(Y lo demuestra a contrario con el ejemplo del arte fascista, acerca del que no puede sentirse que tenga esos efectos.) ¿Qué puede entenderse como “progreso” en este sentido, y cómo puede sentírselo asociado con una forma de emoción específicamente histórica? El ejemplo de la lírica imperialista es menos paradójico de lo que podría parecer, dado que dentro del marxismo (y no sólo dentro del marxismo europeo) ha habido un largo debate sobre los

rasgos progresistas del imperialismo en el Tercer Mundo o en el contexto colonial: un debate que plantea que las energías antisociales de, por ejemplo, la canción del cañón (en La ópera de los tres centavos) podrían ser evaluadas positivamente en otros contextos que ya conocimos a través de las reflexiones de Me-ti. Lo que parece menos claro es cómo otras clases de emociones históricas pasadas de moda podrían conservar aún su "valor" (aunque Brecht, característicamente, presupone que el problema está resuelto de antemano: "Cuando las compartimos", dice –el problema sólo aparece si las obras del pasado todavía están vivas para nosotros; no es una cuestión de deducción histórica o filosófica–).

Quiero sugerir que la "productividad" es el significado más profundo del progreso en Brecht, y que tiene que ver con la actividad en tanto tal. Esta asociación de producción y productividad con actividad parece ser la más apta para redimir la palabra estigmatizada para los valores contemporáneos, y en cualquier caso es coherente con la noción de Marx de "trabajo vivo", que a su vez vuelve a arrojar luz sobre el "modernismo" de las tecnologías en las que es más copiosamente almacenado, en la forma de lo que Marx llamaba "trabajo muerto" o lo que Heidegger caracteriza como "reserva subsistente" [Bestand].[6] En general, la lucha entre las ideologías modernas y posmodernas puede caracterizarse como una lucha entre la fetichización de las reservas visibles de energía –máquinas cuyo trabajo almacenado sigue siendo evidente y puede ser explosivamente reactivado, como ocurrió con el motor a combustión– y la incesante transmisión de señales electrónicas cuya relación con la energía humana es problemática y la cual, más bien, se ofrece como un inmenso elemento nuevo en el que los actores humanos podrían adentrarse. La promesa de Brecht dota el efecto V con la capacidad de revelar la productividad humana latente incluso en esta segunda –o cibernética e informática– clase de tecnología; para revelarla a su vez como una forma de producción que es, en sí misma y al mismo tiempo, una forma de actividad. Y si se objetara que este proceso equivale a una apropiación de lo posmoderno, a su captura –por parte de las viejas ideologías de lo Nuevo– y su traducción en una "nueva" forma de modernismo, también habría que recordar las rotundas diferencias entre el modernismo brechtiano (si es que

existe) y el modernismo canónico estetizante. En ese caso, esta evolución no sería regresiva; y en cualquier caso, la lección más oportuna de Brecht para una época que se ha vuelto cautelosa con la palabra, es que el término "progresista" no debe limitarse a una especie de etapa evolutiva hacia una sociedad mejor, sino que es menester invocarlo cada vez que la producción y la productividad están en juego. Es paradójico que la época actual esté ideológicamente dividida por estos dos términos: los retóricos del mercado celebran fervorosos la productividad (aunque sea precisamente la productividad del capital financiero la que está en cuestión), mientras que la nueva ortodoxia postmarxista sistemáticamente proclama que el concepto de producción es inadecuado para una era de comunicación e informática, y que en cualquier caso tiene cierto tufillo a productivismo estalinista y agotamiento ecológico de la naturaleza. He intentado mostrar que la concepción brechtiana de la actividad transforma ambas versiones del concepto y restaura una frescura que exige una nueva caracterización. Tiene sus precursores, por supuesto: antes de Marx podemos pensar en Goethe –en un Goethe no canónico y herético antes que en el Goethe de la corte de Weimar; en un Goethe lector y admirador del innombrable y todavía escandaloso Spinoza, quien proclamó: "Odio todo lo que no eleva y aumenta mi actividad intelectual". Lo "intelectual" se irá convirtiendo gradualmente en lo "colectivo", y la actividad pasará a adquirir una dimensión histórica: este es el punto donde la productividad brechtiana ocupa su merecido lugar como una forma ejemplar y todavía vigente de la praxis.

[1]. "En tanto presente sonoro, la "voz en off" del narrador constituye un auténtico centro radiofónico cuyo rol es fundamental en Welles". Gilles Deleuze, Cinéma II, París, Minuit, 1985, p. 152.

[2]. Jean-Pierre Vernant, L'Origine de la pensée grecque, París, Presses Universitaires de France, 1962, p. 7. El caballo fue también, por supuesto, lo que definió al noble en la Edad Media y permitió el surgimiento del poder feudal. Pero los anacronismos también son apropiados en la otra dirección temporal; así, esta relación

simbiótica del ser humano con la máquina también ha sido influyentemente modelada e ideologizada en nuestra época bajo la figura del cyborg: de un material ahora ya floreciente, el texto central que todavía se destaca es, por supuesto, Donna Haraway, “A Manifesto for Cyborgs”, en Simians, Cyborgs and Women, Nueva York, Routledge, 1991.

[3]. Karl Marx y Friedrich Engels, El manifiesto comunista, parte uno.

[4]. Acerca de esta propuesta, véase mi artículo “The Sartrean Origin”, en Sartre Studies International, vol. 1, n° 1 y 2, 1995, pp. 1-20.

[5]. Karl Marx, Grundrisse, en vol. 42 de las Werke de Karl Marx y Friedrich Engels, Berlín, Dietz Verlag, 1983, pp. 44-45.

[6]. Martin Heidegger, Gesamtausgabe, vol. 79; Bremer und Freiburger Vorträge, Frankfurt, Klosterman, 1994, p. 28.

Índice de nombres

Adorno, Theodor

Althusser, Louis

Aristóteles

Auerbach, Erich

Bajtin, Mijail

Balzac, Honoré de

Barthes, Roland

Baudelaire, Charles

Bauer, Bruno

Beauvoir, Simone de

Beckett, Samuel

Benjamin, Walter

Berg, Alban

Bergson, Henir

Berlau, Ruth

Blake, William

Bloch, Ernst

Böll, Heinrich

Booth, Wayne

Bourdieu, Pierre

Braverman, Harry

Bujarin, Nikolai Ivanovich

Burke, Kenneth

Busch, Ernst

Camus, Albert

Chaplin, Charlie

Cicerón, Marco Tulio

Comte, Auguste

Confucio

Danto, Arthur

Deleuze, Gilles

Derrida, Jacques

Descartes, René

Döblin, Alfred

Dos Passos, John

Dreiser, Theodore

Eisenstein, Sergei M.

Eisler, Hanns

Eliot, T. S.

Engels, Friedrich

Flaubert, Gustave

Ford, Henry

Freud, Sigmund

Frye, Northrop

Fuegi, John

Gay, John

Godard, Jean-Luc, 18

Goethe, Johann Wolfgang von

Gold, Mike

Gorki, Máximo

Gramsci, Antonio

Habermas, Jürgen

Haug, Frigga

Haug, Wolfgang Fritz

Hegel, G. W. F.

Heidegger, Martin

Heller, Erich

Hitler, Adolf

Hjelmslev, Louis

Hobsbawm, Eric

Horkheimer, Max

James, Henry

Jolles, André

Joyce, James

Kant, Immanuel

Kierkegaard, Soren

Kleist, Heinrich von

Kluge, Alexander

Korsch, Karl

La Rochefoucauld, François de

Laclau, Ernesto

Lao Tsé

Lefebvre, Henri

Lenin, Vladimir Ilich

Lenya, Lotte

Lévi-Strauss, Claude

Loyola, San Ignacio de

Lucrecio

Lukács, Georg

Mann, Thomas

Mao Tsé Tung

Marx, Karl

Meyers, Gustavus

Molière

Montaigne, Michel de

Mouffe, Chantal

Müller, Heiner

Musil, Robert

Nietszche, Friedrich

Norris, Frank

Olivier, Lord Laurence

Oppenheimer, J. Robert

Ortega y Gasset, José

Pope, Alexander

Pound, Ezra

Propp, Vladimir

Proust, Marcel

Renoir, Jean

Robbe-Grillet, Alain

Rousseau, Jean-Jacques

Rubinstein, Arthur

San Agustín

Sarraute, Nathalie

Sartre, Jean-Paul

Schiller, Friedrich von

Simmel, Georg

Sinclair, Upton

Spinoza, Baruch

Stalin, Josef

Stanislavski, Konstantin

Stein, Gertrude

Steinweg, Reiner

Suvin, Darko

Tarbell, Ida

Tatlow, Anthony

Taylor, Frederick W.

Vargas Llosa, Mario

Voltaire

Wallace, Henry A.

Weber, Max

Weill, Kurt

Welles, Orson

Wilde, Oscar

Wilson, Robert

Zola, Émile

www.emanantial.com.ar